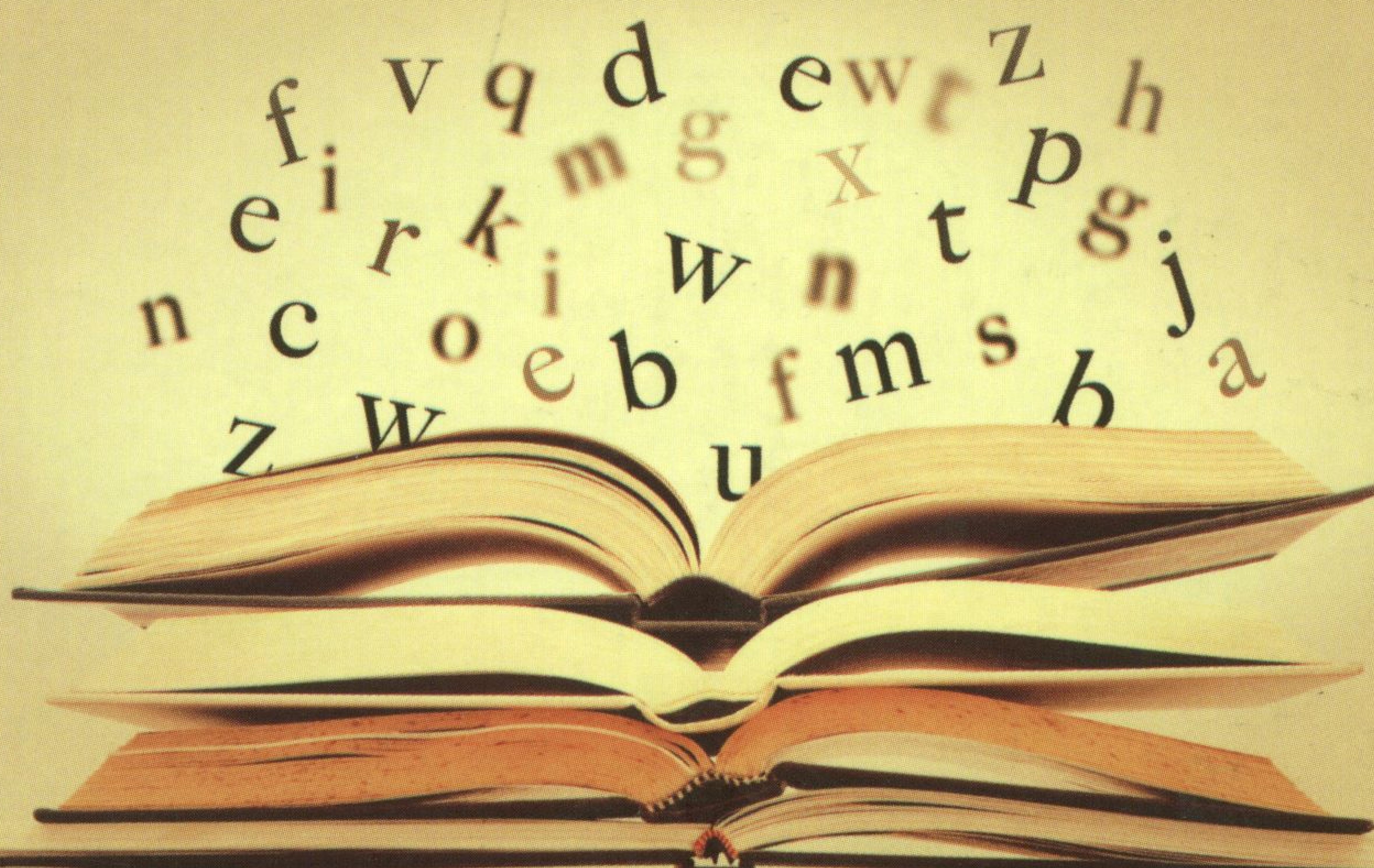
مدارس النقد الأدبي الغربي الحديث

الأستاذ الدكتور
مجيد الماشطة

المدرس المساعد
أمجد كاظم الركابيّ





الدار المنهجية
للنشر والتوزيع

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ ۖ وَسَتُرَدُّونَ
إِلَىٰ عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ ﴾

صدق الله العظيم

مدارس النقد الأدبي الغربي الحديث

مدارس النقد الأدبي الغربي الحديث

الاستاذ الدكتور

مجيد الماشطة

المدرس المساعد

أمجد كاظم الركابي

الطبعة الأولى

2016م - 1437هـ



الدار المنهجية
للنشر والتوزيع



الدار المنهجية
للنشر والتوزيع

رقم التصنيف: 810.9

مدارس النقد الأدبي الغربي الحديث

أ. م. د. مجيد الماشطة، أمجد كاظم الركابي

الواصفات: الأدب العربي// النقد الأدبي

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2014/12/5525)

ردمك ISBN 978-9957-593-83-4

عمان ـ شارع الملك حسين - مجمع الفحيص التجاري

هاتف 4611169 6 962+ ص ب 922762 عمان ـ 11192 الأردن

DAR ALMANHAJIAH Publishing - Distributing

Tel: + 962 6 4611169 P.O.Box: 922762 Amman 11192- Jordan

E-mail: info@almanhajiah.com

الفهرس

تمهيد

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على سيد المرسلين وآله وصحبه المنتجبين.

يتخذ النقد الأدبي من الأدب منبرا له. فهو دراسة لذلك الأدب ونقاش وتقييم له. وهو في واقع الأمر تقييم للأعمال الأدبية وحكم عليها. وتخضع معايير الحكم والتقييم لاختلاف الأذواق على مر العصور. وغالبا ما يعتمد النقد الأدبي بمفهومه الحديث على نظرية أدبية تتخذ من النقاش الفلسفي وسيلة لوضع طرق للنقد الأدبي بغية تحقيق أهدافه. وهذا لا يقتضي أن يكون الناقد الأدبي منظّرا رغم أن العلاقة بين الأدب ونقده على جانب كبير من الوثوق. فتكمن محاولة الناقد من خلال تفسير مختلف الأعمال الأدبية من استخدامه لذوقه وفكره في سعيه لكشف مواطن الجمال أو القبح في تلك الأعمال. وهذا يعني فيما يعنيه أن الأدب سابق في وجوده للنقد، رغم أن الأخير يقوم الأول ويجلوه: فلولا الأدب لما كان للنقد وجود يذكر. وهذا يقتضي أن ليس الأدب وحده سابق للنقد وأن الأخير يدين للأول في وجوده، وإنما دراسة الأدب وتحليله تسبقان النقد في الوجود. ومن هذه الدراسة للأدب تُستوحى الخطوط العامة للنقد. وبما أن الناقد في أغلب الأحوال لا يمكن أن يقدم لنا الدليل العلمي أو التقييم الموضوعي للأدب، فهو يحاول جاهدا أن يعلل ما يقول من خلال ما يثيره في نفوسنا من تقبل لما يعتقده، وهذا أسمى هدف يجري وراءه الناقد. والحال يقتضي منا أن نعتقد ألا يكون ثمة نقد أدبي صائب وآخر يجانب الصواب، بل يوجد نقد أكثر قدرة على تفسير العمل الفني وتأويله، وآخر أقل قدرة على ذلك. كما أننا يجب أن نعترف بأن ثمة وجهات نظر متفاوتة يحدد مصداقيتها الذوق المصقول لدى الناقد والقارئ. فالناقد الأدبي ومن خلال تجربته في التعامل مع النصوص المختلفة، يكتسب القدرة على سبر أغوار الأدباء على اختلاف مشاربهم، معتمدا في ذلك على كثرة تجاربه معهم ومع غيرهم، وعلى ما يمتلكه من حس مرهف وفهم عميق،

وكذلك ما يمتلك من ثقافة وافرة وبصر ثاقب وطبع موهوب، تعينه على إصدار الحكم الصائب على العمل الأدبي. وكثيرا ما يصبح الناقد أديبا منتجا.

والنقد غير الانتقاد، من حيث كونه ليس تتبعا للهنات وتحريا للهفوات. فمن خلال النقد يزدهر الأدب، لأن الناقد مرآة ساطعة لما في النص الأدبي من جمال أو نقص كذلك دون محاولة للتزييف أو التشويه.

بدأ النقد في الأدب اليوناني بإبداء ملاحظات نقدية معتمدة على الذوق الساذج، إذ لم تكن ثمة أصول يُركن إليها. ثم جاء عهد تدوين الأعمال الكبيرة مثل الإلياذة، وساعد على ذلك استقرار الشعر التمثيلي في القرن الخامس قبل الميلاد، فأخذ النقاد يتناولون النصوص بشمولية أكثر وعمق أكبر، لأنهم إعتقدوا أن الشعر نقد للحياة وتقويم لها. أدى كل ذلك إلى ظهور آراء جديدة حول الأدب والنقد وخاصة قدر تعلق الأمر بالمآسي -أي التراجيديا. وكان هنالك نقد يتداوله الفلاسفة أثّر كثيرا في الآداب اليونانية والرومانية ونقدها.

ويلاحظ المتتبع لحركات النقد الأدبي في العالم الغربي في القرن العشرين أن النقد في هذه الفترة يتصف بالطبيعة التجريبية. فكلما ظهرت مدرسة نقدية، بدأت أصوات من داخلها تحاول تطويرها لتكوّن منها منهجا نقديا يُكتب له الدوام فترة أطول، ما تلبث أن تأتي بعدها مدرسة أخرى تتناسب والتطور الحاصل في النظرية الأدبية. ويرى المراقبون أن ذلك يحدث كل ثلاثة عقود.

وعندما ظهرت النزعة الإنسانية الجديدة وظهر علم النفس وعلم معاني الألفاظ، كادت معايير الحكم تتساوى لتقف على نفس مستوى النظريات الاجتماعية والاقتصادية التي تفسر الأدب.

وكان تركيز النقاد الجدد في دراستهم للنصوص الأدبية -وخاصة الشعرية منها - يركز على تحليل ما فيها من غموض وتناقض وسخرية وتعارض ظاهري، على حساب الجانب التاريخي للعملية الإبداعية والمؤثرات الخارجية. ويود بعض النقاد أن يوحوا بأن للقصيدة وحدة عضوية رغم ما يبدو فيها من تناقض

ظاهري، وبذلك فثمة معنى واحد لها يمكننا الحصول عليه من خلال دراسة ما تحويه القصيدة من رموز وإشارات وقواعد ومعانٍ للكلمات. وكمثال بسيط، أكد البنيويون على أنه ليس المهم معنى النص ولكن الأهم منه هو كيفية تحقيقه. فبدأنا نسمع أفكارا مثل موت الكاتب وعدم أهمية التاريخ وانقطاع النص عن الزمان والمكان وحتى عن العملية الإبداعية. ثم أن بعض المدارس الأخرى -مثل التفكيكية - نسفت كل محاولة للوصول لمعنى النص. فقالت بارتحال المعنى على الدوام، إذ لا يمكن الإمساك به. فهو يحتمل تأويلات لا عداد لها، تتجدد كل مرة يواجه فيها القارئ النص. فالنصوص مفتوحة النهايات. ولهذا فالمعنى نشاط مستمر. ثم ظهرت بعد ذلك أسماء لمدارس جديدة تحاول كل منها ربط النص بالتاريخ والثقافة والأيديولوجيا دون إهمال جوانب النص الجمالية.

بهذا كله وسواه يطوف بنا مؤلفا هذا السفر الرائع(أطياف النقد الأدبي الغربي الحديث)بالدراسة والتحليل لكل المدارس النقدية الغربية الحديثة. فالتركيز فيه على النقد الأدبي في القرن العشرين: في مطلع القرن وعشرينياته وحتى تسعينياته. وهما يُرجعان نظريات أشهر المدارس إلى أصولها التاريخية مرورا بالنقاد الذين وضعوا بصماتهم على النظريات التي قامت عليها تلك المدارس، مشفوعة بأمثلة مشهورة ومصحوبة بالتحاليل الضرورية لإلقاء مزيد من الضوء على طبيعة تلك النظريات. كما يتناول الباحثان تلك النظريات في البلدان المختلفة: بريطانيا وفرنسا وأمريكا وغيرها من البلدان الغربية.

ويعتبر الكتاب مصدرا للنظريات اللسانية الغربية وبكل حقولها: السيمياء والاسلوبية وتحليل الخطاب ونظرية أفعال الكلام وما إلى ذلك، إذ يشتمل على نشأة تلك النظريات وتطورها.

ثم يأتي الربط بين النصوص المعتمدة وما يشابهها من نصوص عربية. وهذا من جانب آخر إثراء لفحوى الكتاب مما سيجده القارئ العربي خير معين له

سواء على مستوى فهم النظريات أو على مستوى الجوانب التطبيقية لها في اللغة العربية. ويحسن بنا أن نترك القارئ الكريم وجها لوجه مع هذه الدراسات.

لقد جادت قريحتا الكاتبَين الموقرَين بإصدار هذا المؤلَّف الذي كانت المكتبة العربية ولا تزال بحاجة ماسة إليه. فطلبة الدراسات العليا والباحثون والعاملون في حقول الأدب والنقد واللسانيات سيجدون ما يروي ظمأهم في هذا الكتاب الرائع.

ولا بد لنا من أن نناشد الباحثَين المحترمَين إصدار جزء ثان مخصص للنقد الأدبي لدى العرب. فثمة نقاد يشار إليهم بالبنان مثل ابن سلام الجمحي صاحب أول كتاب وصل إلينا في النقد الأدبي، ألا وهو كتاب(طبقات الشعراء). ومن النقاد الآخرين ابن الأثير في كتابه(المثل السائر) وأبو هلال العسكري في كتابه(الصناعتين). ولا يفوتنا أن نذكر الناقد الكبير أبو القاسم الآمدي وكتابه(الموازنة بين الطائيَين)، والقاضي الجرجاني وكتابه (الوساطة بين المتنبي وخصومه). وفي النقد العربي المعاصر لدينا طه حسين والعقاد ومحمد مندور وآخرون. وليكن الكتاب المقترح ردا على من يدعي أن ليس للعرب نظرية في النقد!

أ د حميد حسون بجية

المقدمة

يقصد بالنقد الأدبي كل الدراسات التي تتولى تعريف الأدب وتصنيفه وتفسيره وتقييمه. من أصنافه النقد النظري الذي يقترح نظرية جلية للأدب تستند الى مبادئ وتمييزات ومعايير لتقييم الإعمال الأدبية. بدأ النقد النظري مع أرسطو في القرن الرابع قبل الميلاد، واشتهر بعده كل من لنجنسن في بلاد الاغريق وهورس في روما وبوالو في فرنسا وغوته في المانيا وجونسن وكلرج وارنولد في انكلترا وامرسن في أمريكا. وبزغ في النصف الأول من القرن العشرين كل من رتشاردز وغرين وبرغ.

ومنذ سبعينيات القرن الماضي، دعا النقاد الى مراجعة شاملة لأسس النقد الأدبي. ويبين هذا الجدول العقود التي سادت فيها بعض هذه الصيغ في القرن الماضي:

في مطلع القرن العشرين: القراءة للمعنى

في العشرينيات: الشكلانية الروسية وبنيوية براغ

في الثلاثينيات : النقد ألبدئي

في الأربعينيات والخمسينيات: النقد الجديد والنقد الظاهراتي والبنيوية الاسلوبية والبنيوية الفرنسية

في الستينيات: النقد الأنثوي والنقد البنيوي والنقد البعدبنيوي والأسلوبية

في السبعينيات: التفكيكية وتحليل الخطاب والسيمياء ونظرية افعال الكلام

في الثمانينيات: النقد الحواري والنقد الجندري والتاريخانية الجديدة

في التسعينيات: النقد التبيؤي والنقد البعدياستيطاني

قبل الدخول في تفاصيل هذه الاتجاهات، أود أن أدرج بإيجاز بعض الأشكال النقدية الحديثة. فهناك النقد العملي أو النقد التطبيقي الذي يناقش أعمالا معينة أو كتاباً معيناً، ولاترد الأسس النظرية للتحليل و التقويم فيه الا تضمينياً.

بدأ هذا النقد مع درايدن وجونسن وارنولد وغيرهم. ويصنف أحيانا إلى نقد انطباعي ونقد قضائي. فينما يمثل النقد الانطباعي عبر الكلمات ما يشعر به الناقد إزاء عمل معين وما يثيره العمل من انطباعات لدى الناقد، يحلل النقد القضائي تأثير عمل ما بموجب موضوعه وتنظيمه وأسلوبه.

وينظر النقد الحكائي للعمل الأدبي محاكاة للحياة والعالم ويقيمه بمدى انطباقه في الواقع الحياتي، وربما يكون أفلاطون أول ناقد حكائي.

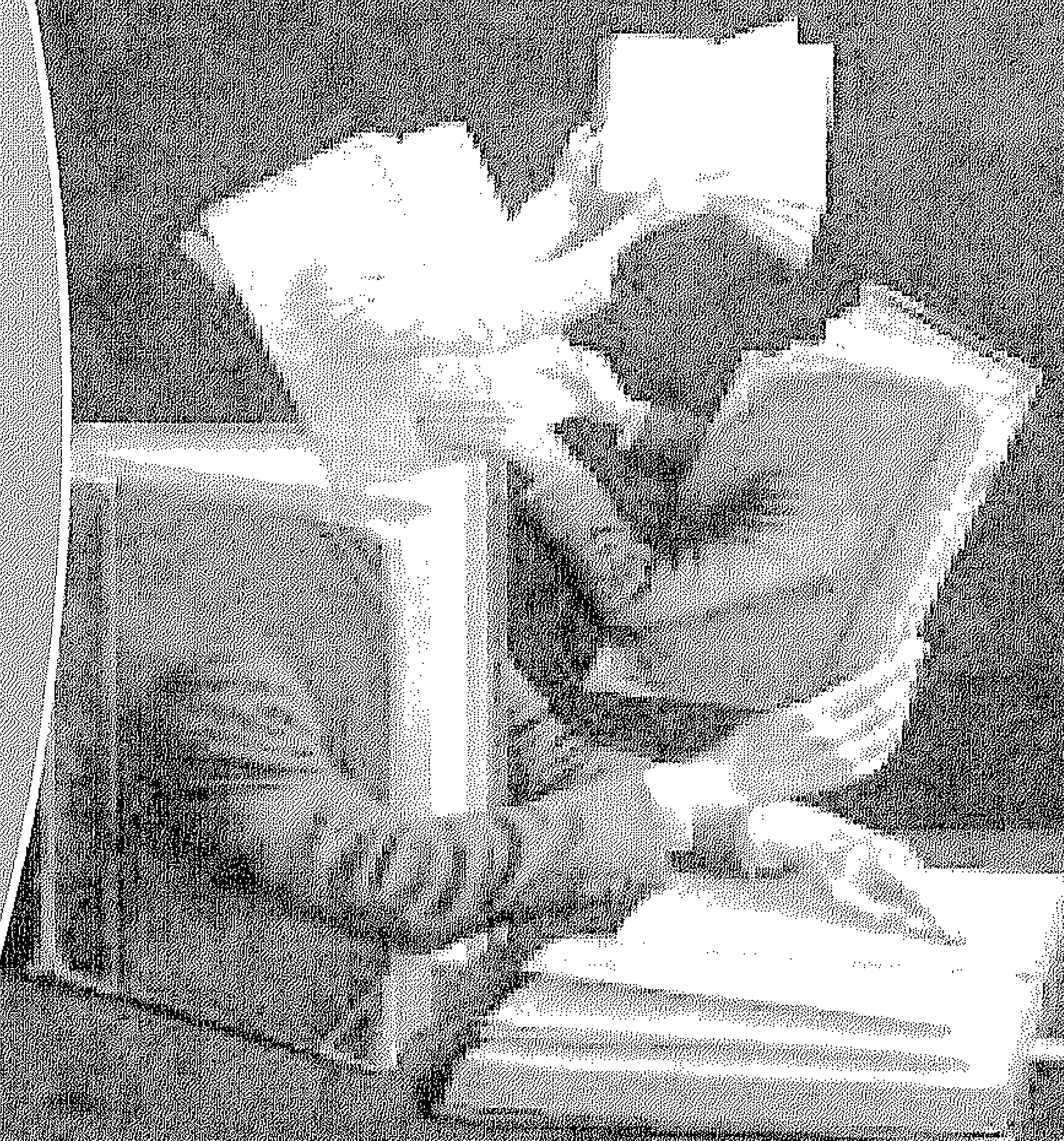
ويسعى النقد التداولي إلى إيقاع تأثير معين على الجمهور، مثل التلذذ الجمالي والتوجيه، ويقيم نجاح العمل بموجب خلقه لهذا التأثير. تمتد جذور هذا النقد إلى هورس في القرن الأول قبل الميلاد. وقد تبنى هذا اللون النقدي البنيويون في تحليلهم لرد فعل القارئ للعمل.

ويعامل النقد التعبيري العمل بموجب علاقته بالمؤلف. انه يعرف الشعر تعبيراً عن المشاعر أو تفيضاً لها أو نتاجاً لخيال الشاعر. انه يسعى إلى تقييم العمل بمصداقيته أو بمدى دقة تمثيله لمشاعر المؤلف. وغالباً ما يسعى إلى العثور على مؤشرات عن تجارب المؤلف الذي يكشف بصورة واعية أو لاواعية عن نفسه. تبلور هذا الصنف عند النقاد الرومانسيين في أوائل القرن التاسع عشر ولا يزال فاعلاً في مدرسة جنيف بالذات.

أما النقد الموضوعي فيرى الشعر حراً من أي ارتباط بالشاعر أو الجمهور أو العالم. انه يرى العمل ذا اكتفاء ذاتي واستقلال ذاتي، أو عالماً قائماً بذاته يقيم بموجب معايير داخليه مثل درجة تعقيده وتماسكه وتوازنه وتكامله وترابط مكوناته. اقترح كانت هذا الصنف عام 1790 وتبنته مدرسة شيكاغو في العشرينيات من القرن الماضي.

نعود الآن إلى الجدول في أعلاه ونبدأ بالقراءة للمعنى.

مدارس النقد الأدبي الغربي الحديث



1

القراءة للمعنى

للأدب - كما هو معروف - وظيفةٌ تعليميّةٌ إضافةً إلى وظيفته الترويحيَّة الجماليَّة، غير أنَّ الناقد الإنكليزي ماثيو آرنولد 1822 - 1888 كان أوَّل من وضع الأدب في سياقه الروحي بعيدًا عن الجوانب التطبيقيَّة له مُتنبِّئًا بدورٍ خطير شبه ديني للشعر بالذات:

سيكتشف الإنسان أكثر فأكثر أنَّ علينا أنْ نلتفتَ إلى الشعر لتفسير الحياة وتيسيرها. بلا شعر سيبقى العلمُ ناقصًا، .. إنَّ مستقبل الشعر عظيمٌ لأنَّه، من خلال الشعر، سيجد الجنس البشري بمرور الزمن استقرارًا أضمن فأضمن (1880). إنَّه أفضل ما نفكِّر به أو نقوله عن العالم وإنَّه أوَّل مكوّنات الحضارة البشريّة (1869).

تأثَّر آرنولد هنا بآراء الناقد الإنكليزي شلي 1792 – 1822 بالذات. لكن الجديد فيه أنَّه رأى الشعر أعمقَ من غيره في تجسيد الحياة وأقل من غيره في خدمة نفسه، لذا يتوجَّب علينا أنْ نرجعَ إلى الشعر في تفسيرنا للحياة وفي إضفاء التلذُّذ والثقة بالنفس على تفكيرنا.

لقد أقرَّ آرنولد أنَّ الحضارةَ تعكسُ بشكلٍ أو بآخر زمانها ومكانها؛ ذلك أنَّ شعر القرون الوسطى مثلاً يفترض أنَّ الشمسَ تدور حول الأرض، لكنَّه بخصوص ما يتوجَّب عليه أنْ يقوله لنا فإنَّه يتجاوز الزمان والمكان أي يتجاوز التاريخ، لهذا فالمطلوب من الشعر وهو أسمى صيَغ الحضارة أنْ يتغاضى عن العالم الذي يولد فيه.

السؤال الآن: أين يجد الفكرُ الخلّاق الذي يتحرَّر حتَّى مُؤقَّتًا من قيود البيئة بعد النظر الذي يمكّنه من الإسهام بأفضل ما يفكِّر به ويُقال؟ جواب آرنولد أنَّ مصدر هذه الحكمة الفرد نفسه: الشعراء يعرفون ما هو قيِّمٌ وما لهُ

معنى حقيقيٌّ في الحياة. إنَّ آرنولد مُتأثِّرٌ هنا بما يُسمَّى فلسفيًا بالإنسانيَّة الحُرَّة التي تذهبُ إلى أنَّنا أساسًا أحرارٌ ومُستقلُّون وإلى أنَّ الإنسانَ ليسَ مُجرَّد حصيلة خبراته البيئيَّة، بل إنَّه ثمرة طبيعة تفكيرهِ وحُرِّيته. هذا ما نلمسه في الروايات الواقعيَّة لمنتصف القرن التاسع عشر التي لا يسمح أبطالها للظروف أنْ تتحكَّمَ بحياتهم، لأنَّهم أحرارٌ في قراراتهم. إنَّ الواقعيَّة تقتضي أنْ يجدَ أبطالُ الرواية مُسوِّغات تصرّفاتهم وقراراتهم داخل أنفسهم، وهذا ما نجدهُ في عموم أدبنا المُعاصر. هذا وللفلسفة الحُرَّة حاليًّا أصدقاء وأعداء في الوقت نفسه.

وعند وفاة آرنولد عام 1888 كانت دراسةُ الأدب الإنكليزي قصرًا على الأُدباء والنُقّاد المُتضلِّعين فيه ممَّنْ ركَّزوا على دراسة تاريخ هذا الأدب بدءًا بقصيدة بولف Beowulf التي جلبتها القبائل الإنكلو - سكسونية معها من ألمانيا عند هجرتهم إلى أنكلترا في القرن الخامس الميلادي.

غير أنَّ الأمور تغيَّرتْ إلى حدٍّ ما عندما هاجر الشاعر الأمريكي الشاب تي.أس. أليوت 1888 – 1965 إلى أنكلترا قبيل انفجار الحرب العالمية الأولى، وعندما شعر التربويون البريطانيون بضرورة إدخال الأدب ضمن مواد المدارس والجامعات. وتأثُّرًا بآرنولد، قال التقرير التربوي عام 1921 "إنَّ الأدب الخلّاق يتجاوز الزمن، إنَّه وعاءٌ أفضل تفكير لأفضل العقول. إنَّه التواصل المباشر بين الإنسان والإنسان" وإنَّ المطلوب أنْ يدخل الدرس الأدبي المدارس وليس الجامعات فقط.

لقد شجَّع هذا الاتّجاه الرغبة في تحديث القيم التي كانت سائدةً قبل الحرب والتي لم تستطع منعها، وفي تثقيف الشغيلة والنساء والمُهاجرين بصورةٍ خاصَّة، بعدما أضحى التصويت في الانتخابات السياسيّة ممارسة شعبيَّة لجميع أطياف الشعب، وكذلك في تركيز دعائم الوحدة الوطنية.

وفي اقتفائه لآثار آرنولد، حاول إليوت توضيح ما قصده آرنولد في قوله إنَّ "الأدب أفضلُ ما يفكَّر به وما يُقال في الحياة"، وذلك بوضع معايير نقدية تفرز ما

هو فعلًا "أفضل" وما هو ليس كذلك. وظلّت هذه المعايير فاعلةً في أنكلترا وأمريكا حتى السبعينيات.

الشعر عند أليوت يتجاوز التشخيص، أي إنّه ينكر على الشاعر أنْ يُعبِّرَ عن نفسه في شعره، على ما في ذلك التجريد من مصاعب عمليَّة. يقول أليوت عام 1919 : "الشاعر ليست له شخصيَّةٌ يُعبِّرُ عنها، بل له أسلوبٌ مُعيَّن". ويهدف أليوت بذلك إلى إبعاد ذهن القارئ عن ما يعدُّه ثانويًّا في أهميَّته: ظروف الشاعر الشخصيَّة والبيئيَّة، لغرض شدِّ الانتباه إلى الشعر نفسه. وتبعًا لذلك، يعترض أليوت على صب العواطف الشخصيَّة الجيَّاشة، لأنَّها تُبعِدُ القارئَ من الشعر إلى الشاعر، ولأنَّها ستَسِمُ الشعرَ بالسطحيَّة.

من حقِّ الشاعر أنْ يصبَّ هذه العواطف لكن بطريقةٍ لا تعكس حياته الشخصيَّة. يقول إليوت عام 1919 إنَّ ما يحتاج الشاعر أنْ يبحث عنه عرض موضوعي لمجموعة المواقف والأهداف التي تشكّل عجينة تلك العواطف وبشكلٍ غير مباشر. لهذا يعترض على عاطفيَّة تنيسن 1809 – 1892 مثلًا لافتقارها إلى تجريد النفس:

دموع، دموع كسولة، لا أعرف ماذا تعني
دموع من أعماق يأسٍ سماوي
يرتفع في القلب، ويتجمّع إلى العيون
في التطلع إلى الحقول الخريفيَّة السعيدة
والتفكير في الأيام البائدة

تنيسن 1847

خلافًا لهذا اللون من الشعر، يطرح إليوت ما قد يوصف بأنّه شعرٌ مُهذَّب حزين في استهزائه بالأعراف الاجتماعيّة، ويتّسم بالخيال الواسع والتقلُّبات

السريعة. إنّه شعرٌ يتطلّب من القارئ انتباهًا دقيقًا وإنَّ تعقيد لغتهِ يجبرنا على أخذه بشكلٍ جدّيٍّ على عدم ربطه بأيّة أمور شخصيّة.

لقد قيَّم إليوت الشعر بمدى ترابط الفكر والعاطفة، وقال في العشرينيّات إنَّ الأدب الإنكليزي قد سلك طريق الخطأ "طيلة المائتين سنة الماضيتين"، كما قال إنَّ الشعرَ الميتافيزيقي (أي شعر ما وراء الطبيعة) قد عرف كيف يمزج الفكرة بالشعور والجدّ بالمرح، غير أنّه فقد هذا التوازن في حقبته الأخيرة، إذ غدا إمّا جادًّا أكثر ممّا يجب أو عاطفيًّا أكثر ممّا يجب، الأمر الذي أضفى عليه سمة السطحيّة. إمّا شعره في العشرينيّات فقد اتّسم بعدم الرضا بالعالم المعاصر الذي افتقر إلى هذا التناسق.

لقد وضع إليوت الشعر خصوصًا والأدب عمومًا في مواجهة مع العالم الحديث: إنّه يبحث في الشعر عمّا ينقص هذا العالم الذي تتحكّم به المفاهيم المادّية ويُؤمن أنّ الوحدة العضوية الطبيعيّة التي خسرناها مع تقدُّم العقليَّة العلمية والتفكير الصناعي النفعي يمكن أنْ نجدها في جمالية الشعر. لهذا فإنَّ الشعر يسمحُ لنا أنْ نستعيدَ حتَّى ولو بصورةٍ مُؤقّتة نموذج الكلية في التجربة القرائيَّة. وكما يقول روبرت فروست 1874 - 1963 الزميل الأمريكي لإليوت، فإنَّ "الشعر يُهيِّئ موقفًا مؤقّتًا ضد الفوضى".

ومن خلال توليفه للفكرة والشعور وللمواقف المُتعارضة بصيغة جماليَّة مُتناسقة، فإنَّ الشعرَ كما يقول إليوت، يستطيع أنْ يُحقّق هذا التوليف حتَّى إنْ كانت الفوضى ثيمته الأولى. وقصيدته الأرض اليباب 1922 خير مثال، وفي الوقت نفسه، فإنَّ الشعرَ حسب رأيه يُعمِّق إدراكنا بالأمور المُهمَّة في حياتنا.

وعلى الرغم من اهتمام إليوت بتقنيَّة الشعر وبشكل القصيدة، مضارعًا بذلك مجموعة النُقّاد الجُدد في أمريكا، فإنّه أكثر منهم اهتمامًا بمعنى القصيدة: المطلوب من الشعر أنْ ينقل المعاني المُعقّدة التي تمتزج فيها المواقف التي تبدو مُتناقضة والتي تسمح لنا أنْ نرى أشياء لا نراها بدونه. مُهمّتنا إذن أنْ نفسِّرَ

القصيدة ثمَّ نصدر أحكامنا عليها، أي أن نُحدِّدَ إلى أيِّ مدى نجحت في نقل تعقيد المعنى. إنَّنا نقرأ الشعر بحثًا عن معناه، وقد سيطرَ هذا البحث عن المعنى في القصائد والروايات والمسرحيَّات... منذ العشرينات حتَّى السبعينيَّات على الدرس الأدبي الغربي، ولا يزال يُشكِّل إحدى فعَّالياته المُهمَّة. على كلِّ حال، فلا يستطيع المعنى أنْ يحتكرَ اهتمامنا، هنالك الشكلُ أيضًا.

كانَ إليوت أكثرَ شعراء زمانه إثارة. وقد مكَّنته اهتماماته الفلسفيَّة من التحديد الدقيق لطبيعة الأدب ووظيفته. وقد التقط آراءه شابَّان جامعيَّان هما آي أ رتشاردز 1893 – 1979 وأف آر ليفز 1895 – 1979 اللذان أسَّسا مدرستين مُترابطتين حدَّدتا طريقة النظر إلى الأدب في كلٍّ من أنكلترا وأمريكا لمُدَّة نصف قرن تقريبا.

بلور رتشاردز تأكيد إليوت على القصيدة نفسها إلى ما نُسمِّيه اليوم بالنقد العَمَلي. ففي تجربة مثيرةٍ حجب رتشاردز عن طلبته كلَّ المعلومات الخاصَّة بالقصيدة: اسم الشاعر والفترة والتعليقات عليها... وطلب منهم الاستجابة لها بهذا البعد عن سياقها. إنَّه تمرين مألوف الآن إلى درجة أنَّنا يصعب علينا الآن أن نتصوَّر كم كانت تجربة رتشاردز أصيلةً في وقتها.

وطوَّر رتشاردز نقده العملي في كتاب أصدره عام 1924، وكان له صدى واسع على جانبي الأطلسي: كانَ التمرين تحليل قصيدة بلا سياق وبلا أيَّة معلومات مُعيَّنة. ومثل إليوت، كان ممتعضًا من قيم العالم الحديث. وان انفصم النظام الأخلاقي بسبب غياب القيم الصحيحة، فإننا سنلجأ كما يقول رتشاردز، وكما تنبأ آرنولد قبله، إلى الشعر، إذ إنَّ باستطاعة الشعر أنْ ينقذنا من الفوضى العارمة التي تلف حياتنا:

الآداب خزين قِيَمنا المُسجَّلة... إنَّها

تقفزُ من ساعاتٍ في حياة

أناسٍ غير عاديِّين عندما تكون سيطرتهم

على الخبرة في أسمى درجاتها...

إنَّ عقل الفنَّان عند رتشاردز يُسيطر على كلِّ ما يُواجهه، إنَّه يُوالف التناقضات ويتجاوز التفكير بالذات.

أمَّا ليفز فقد عمل في الثلاثينات، اقتداءً بإليوت، على تقييم الشعراء الإنكليز واضعًا جون ملتن في القِمَّة، ومُحدّدًا من فشل منهم في التنسيق بين الفكرة والشعور. غير أنَّ جُهده الأضخم كانَ في الأربعينيات وكان في مجال الرواية التي جلب لها أنظار النُقّاد الذين كانوا مُهتمّين أولاً وأخيرًا بالشعر بالذات.

وبعيدًا عن أسلوب كلٍّ من إليوت ورتشاردز في تقييم الشعر، وكذلك عن موقف النُقّاد الجُدد الذين أعطوا الأولويَّة في تقييم الرواية إلى الشكل، يرى ليفز أنَّ الرواية يجب أنْ تهيّئ إدراكًا ناضجًا للحياة الواقعيَّة، وأنْ لا تتطرَّف في سخريَّتها، لهذا فإنَّه لم يُبْدِ إعجابه برواية بولسيس لجيمس جويس 1922، التي وصفها إليوت بأنَّها عملٌ عظيم. ويرى ليفز أنَّ التمثيل الحقيقي للحياة يعتمد على تكامل شخصيَّة الروائي. وبفضل مداها الواسع، فإنَّ الرواية كما يقول ليفز، ومعه الروائي لورنس 1885 – 1930، أسمى ممَّا يُقدِّمه أيُّ فن أو علم مثل علم النفس وعلم الاجتماع في تمثيل الحياة بكليَّتها.

هذا ولقِيَتْ آراء كلٍّ من إليوت ورتشاردز وليفز ترحابًا حارًّا في الولايات المُتَّحدة في الثلاثينات لدى النُقّاد الجُدد. وجاءت التسمية من كتاب رانسم 1888 -1974عام 1941 بعنوان (النقد الجديد). لقد شاركوا زملاءهم الأوربيين بالتشكّك بقيم العالم المعاصر، إذ وجدوهُ مُسيَّرًا بالرغبة بالانتفاع من مكاسب العلم الحديث وبجشع الرأسماليَّة التي تُهدِّد بتقويض التقاليد وكلّ ما لا يدرُّ عليها رِبحًا مادِّيًا، بما في ذلك الشعر. تجسّد هذا الجشع في الولايات

الشماليَّة، ووجد النُقّاد الجُدد في الشعر وسيلةً لمقاومة هذا الانزلاق من خلال وحدة الشعر العضويَّة وقُدرته على توليف التناقضات. يقول رانسوم عام 1937 ما يلي:

يسرمد الشاعر في قصيدته نظام وجود يتعثّر في الحياة الفعليَّة على الدوام تحت لمساته. وتخلّد قصيدته ما هو حقيقي وشخصي ولا محدود كمّيًا.

وفي تركيزهم على التناقض، أي المقولة التي تحوي جانبين مُتناقضين، وعلى السُخرية، يقتدي النُقّاد الجُدد بإليوت ورتشاردز، فيرونَ القصيدة خزينًا للقيم الجادّة وتعبيرًا مثاليًّا عن الحقائق المُهمّة عن تعقيد الحياة.

بهذا يتَّضح أنَّ كلًّا من النقد العملي (المملكة المُتّحدة) والنقد الجديد (الولايات المُتّحدة) يُهيِّئ التفسير أي المعنى. وآمن المُتضلّعون بالأدب أنَّنا نجد في القصائد والروايات والمسرحيّات أفضل ما نفكّر به وما نقوله. الأدب إذن يُنمّي بصيرتنا بالطبيعة البشريَّة وبظروف الحياة المتوافرة لنا. إنَّه يُمكّننا من أنْ نكتشف سطحيّة عالمنا ومادّيته.

الشكلانيّة

ظهرت الشكلانيّة في موسكو وبيترزبرغ في العشرينيات. في البداية نعتها أعداؤها بالشكلانية ازدراءً بها، بسبب تركيزها على الشكل على حساب المضمون، إلا انه أصبح لاحقاً اسماً حيادياً. ومثل الشكلانية ايخنبوم وياكوبسن. وعندما حاربها النظام البلشفي في أوائل الثلاثينات، انتقلت إلى تشيكوسلوفاكيا حيث جسدتها دائرة براغ اللسانية التي ضمّت ياكوبسن و وَلَك، اللذين نشرا الشكلانية في الأربعينيات في الجامعات الامريكية.

نظرت الشكلانية إلى الأدب استخداماً متخصصاً للغة، واعتمدت تمييزاً دقيقاً بين الاستخدام الأدبي أو الشعري للغة والاستخدام الاعتيادي لها. وظيفة اللغة الاعتيادية عند الشكلانيّين إيصال رسالة أو معلومة بالإشارة إلى العالم اللالغوي. وبالمقابل، فأنهم يرون اللغة الادبيه تتمحور حول ذاتها ومهمتها عرض صيغة خاصة للتجربة. وكما قال ياكوبسن عام 1921، فان الهدف من دراسة العلوم الادبيه ليس الأدب بل الأدبيه، أي ما يجعل عملاً معيناً عملاً أدبيا. هدف الأدب إذن تمزيق صيغ الخطاب اللغوي الاعتيادي أي تغريب عالم الحس اليومي وتجديد طاقة القارئ المفقودة للتحسس الطري.

قال كولورج عام 1817 أن الأدب الخلاق تمثيل للأشياء المألوفة بهدف خلق الإحساس الطري. وبينما يؤكد الناقد الرومانسي قدرة المؤلف على التعبير عن صيغة عذبة لرؤية العالم، يرى الناقد الشكلاني ان وظيفة الأدب شحذ تأثير العذوبة عند القارئ.

وخلافًا لإنكلترا والولايات المُتّحدة اللتين تأثّرتا بإليوت وليفز والنُقّاد الجُدد في بحثهم عن المعنى في الدرس الأدبي، ركّزت القارّة الأوربيّة على دراسة الشكل. كانت البداية في موسكو في العقد الثاني من القرن العشرين. النقطة المُشتركة الوحيدة أنّ التركيز كان على الشعر. لقد طوّرت موسكو الطريقة

الشكلانيّة دون أنْ تعرفَ أيَّ شيءٍ عمَّا كان يجري في أنكلترا. وبالمثل لم يعرف النُقّاد الإنكليز والأمريكان أي شيءٍ عمّا كان يجري في موسكو، إلى أنْ هاجرَ اللساني الروسي رومان ياكوبسن 1896 – 1982 إلى نيويورك قبل انفجار الحرب العالمية الثانية. كان لياكوبسن الفضل في ترجمة زملائه الشكلانيين إلى الإنكليزية في الخمسينيات والستينيّات. مع ذلك كانت الاستجابة بطيئةً؛ نظرًا لتركيز الإنكليز على المعنى في قراءة الشعر. وبقيت الشكلانيَّة منعزلةً حتَّى وجدت لها أرضًا خصبةً في فرنسا بعد سفر عالم الأجناس الفرنسي كلود ليفي شتراوس عام 1941 بسبب الحرب العالمية الثانية إلى نيويورك حيث التقى ياكوبسن ثم عودته إلى فرنسا بعد الحرب.

نُسمّيهم الشكلانيين، لأنّهم ركّزوا على شكل الأدب مقارنةً بمن ركّز على معناه. وهذا لا يعني أنَّهم يُجرّدون الأدب من رسائله الاجتماعيّة والأخلاقيّة. يقول الشكلاني فكتور شكلوفسكي 1893 – 1984 عام 1917 ما يلي:

للأدب القدرة على أنْ يجعلنا نرى العالم جديدًا – وأن يجعل ما هو مألوف، بسبب كثرة تطلّعنا له - غريبًا. وبدلاً من تسجيل الأشياء بإدراك لا شعوري تقريبًا؛ لأننا نعتقد أنّنا نعرفها، فإنّنا ننظر ثانيةً إليها. إنَّ الفنَّ موجودٌ لكي نستعيد الشعور بالحياة. الهدف من الفن النظر إلى الأشياء كما ندركها وليس كما نعرفها.

النتيجة أنَّ هذا التغريب يُمكّننا من أنْ ننظرَ إلى العالم بكامل زهوه. ولا يعني هذا أنَّ الشكلانيِّين قد تنكّروا لوظيفة الأدب الاجتماعيّة، إنَّما أرادوا أنْ يعرفوا كيف يعمل الأدب وكيف يُحقق تأثيره التغريبي، مثلما أنَّ النُقّاد الجُدد في أمريكا لم يُهمِلوا الجوانب الشكليّة إيمانًا منهم أنَّ الشكل مرتبط بالمعنى. لقد اهتموا بالشكل الذي تُقدّم به القصيدة نفسها بدعوى أنّ الفحص الدقيق للجوانب الشكلانية سيكشف تعقيد التناقضات والتوتّرات التي تكون المعنى

الحقيقي للقصيدة. لكن الشكلانيين ركضوا نحو اللعبة الأكبر، وتبعًا لذلك فقد تجاهلوا الوظيفة الإشاريّة للأدب، أي الطريقة التي تعكس بها العالم الذي نعيش فيه، ومنحوا الجانب الجمالي للأدب كيانًا مُستقِلًا، على حدّ تعبير ياكوبسن عام 1933.

ومنذ أولى لقاءاتهم عام 1914، ركز الشكلانيون على ما أسماه ياكوبسن عام 1921 بالأدبية – أي ما تجعل نصًّا أدبيًّا مُختلفًا عن مقالة في جريدة - فعلى الرغم من أنّهم يتعاملون مع نصوص فرديّة، فإنّهم يهتمّون بما هو مشترك في كلِّ النصوص الأدبيّة، أي بالقاسم المُشترك للأدب. وهذا ما ميّزهم عن كلٍّ من النقد العملي في إنكلترا والنقد الجديد في أمريكا اللذين ركّزا على تحليل المعنى في نصوص أدبيّة فرديّة، في حين أنّهم ركّزوا على اشتقاق القوانين العامّة.

ولتحقيق الأدبيّة، فقد عملوا على تغريب اللغة في الشعر بصورة خاصّة، لغرض تحقيق تغريب إدراكي في ذهن القارئ ونظرة مُتجددة إلى العالم، لكن كيف يُغرّب الشعر اللغة الاعتيادية؟ إنّه يستثمر وسائل مؤثّرة مثل التكرار الذي لا نجده في اللغة الاعتيادية، القافية والوزن مثلًا، غير أنّ الشعر يلجأ أيضًا إلى وسائل قد نمرُّ بها في اللغة غير الشعريّة لكن ليس بالشِدّة نفسها، مثل الاستعارة والترميز والغموض. فبينما تُحاول المقالة الصحفيّة تجنّب الغموض التزامًا منها بالشفّافية، يحاول الشعر أنْ يستفيد من المعنى الثاني لكلماته وعباراته وممّا يثيره من ترابطات. الشيء المشترك في كلِّ هذه الأساليب أنّها تحاول أنْ تثير انتباه القارئ بأفضل ما يمكن. إنّها تُذكّرنا باستمرار أنّنا نتعامل مع اللغة وليس مع العالم الحقيقي لأنّها تُسلّط الضوء على اختلافها عن اللغة الاعتيادية (التي تمثّل العالم الحقيقي حسب اعتقادنا). هذا ما نجده في الإعلانات التجاريّة التي تجلب نظر المُستهلك من خلال تلاعبها بالألفاظ:

فانتعش بفانتا : فانتا عشب فانتا

وللشكلانيين، فإنّ الشعر ليسَ شعرًا لأنّه يتعامل مع ثيمات رفيعة لاستكشاف الظروف البشرية، بل لأنّه يعتمد تغريب اللغة لكي يثير الانتباه إلى تفنّنه. وكما قال ياكوبسن عام 1921، فإنّ الشعر صيغة لغويّة تتميّز بتعريف شكلها. إنّ أول ما يسمح لنا الشكل أنْ نراه فيه اللغة نفسها. أمّا ما تشير تلك اللغة إليه وما تقوله فمسألةٌ ثانوية. والواقع فإن أثار عملٌ أدبي الانتباه إلى شكله، فإنَّ هذا الشكل سيكون جزءًا من مضمونه: إنّ شكله جزء ممّا يعبّر عنه. وهذا واضحٌ في فن الطلاء المجرد: بما أنّ الطلاء لا يُشير إلى العالم الخارجي، فإنّه يشير حتمًا إلى نفسه. إنّه يجبرنا أنْ ننتبه إلى شكله لأن شكله كل ما هو معروضٌ أمامنا.

وبخصوص الرواية، فقد بلور بوريس توماشفسكي عام 1925 جواب الشكلانيين عن كيفية التمييز بين لغة الرواية واللغة الاعتيادية: الفرق ليس في اللغة بل في التقديم. لتوضيح ذلك، قدّم توماشفسكي مفهومين: الفابيلا Fabula والسوذت Syuzhet. ابتدع شكلوفسكي لفظ الفابيلا عام 1921 وقصد بها وصفًا مباشرا لشيء ما. إنّها تخبرنا ماذا حدث فعلًا. تقول لنا مثلًا إنّ جون دو يقتل ابن عمه جاك ليصبح الوريث الوحيد لعمّه المُسن جي جي دو، ابن عم والده والقريب الباقي الوحيد. تحاول الشرطة معالجة الحالة لكنّها تفشل. ويستأجر جي جي دو مخبرًا خاصًّا ينجح في ما فشلت الشرطة في اكتشافه. يُعتَقل جون دو ثمّ يُحاكم.

هنالك الكثير من القصص المُقتضبة التي نجدها في روايات الأخبار السري الكثيرة. لكن هذا المثال ليس نموذجًا لهذه الروايات التي يرويها المُخبر نفسه. ستبدأ الرواية بمُخبر شخصي يدعوه جي جي دو لكشف الجريمة. إنّها قد تصف كيف يصطدم المُخبر بـ جي جي دو بسبب تكبّره وسوء معاملته (ذلك أنّ المُتمكّنين ماديًّا غير مُريحين في روايات المُخبرين). بعدها يبدأ عمل المُخبر.

إنّ حقيقة أنّ جون هو الذي ارتكب القتل لن تتّضح حتّى نصل إلى النهاية. ومثل كلّ الروايات البوليسية يصعد الفابيلا لتحقيق أعلى درجات الشد. هذا التصعيد للفابيلا يولّد السوذت (القصّة التي تُروى فعلا). إن السوذت هي التي لها تأثير التغريب الذي تحققه الوسائل في الشعر، القافية مثلا، وهي التي تجلب الانتباه إلى نفسها.

بإمكان الفابيلا طبعًا أنْ تولّد العديد من السوذات. هذه الرُؤيا كانت أساس كتاب نشره فاديمر بروب Propp 1895 - 1970 عام 1928 بعنوان (علم صرف القصة الشعبيّة) ولهذا الكتاب أهميته لأنه يشكّل حلقة بين الشكلانيين الروس والبنيويّين الفرنسيين في الستينيات. لقد دهش بروب عندما اكتشف أنّك عندما تفحص عددًا كبيرًا من القصص الشعبيَّة الروسيّة فإنّك ستجد قصّة تحتية واحدة. إنّه يحاول أنْ يبيّن أنّ مئات القصص المُختلفة إنّما هي في الواقع تنوُّعات سوذات لما تبدو فابيلا تحتيّة واحدة. إنّه استخدام حر لتضاد الفابيلا سوذت، علمًا أنّ بروب ليس شكلانيًّا، وهو غير مهتم بالأدبية، ولا نجد في كثيرٍ من قصصه أي فرق بين الفابيلا والسوذات كما يفهمها الشكلانيون. ففي رواية خرافيّة تروى حسب تسلسلها الزمني بلا خُدع روائيّة، فإنّ السوذت تتبع الفابيلا بدقّة، مع ذلك، فإنّ فكرة بروب الثوريّة في حينه هي أنّ مائة قصّة خرافيّة أو مائة قصة شعبيّة متنوعة ظاهريًّا تروي قصة واحدة في أعماقها، وهذا ما استوحاه بروب من التمييز بين الفابيلا والسوذت.

السُؤال الآن: كيف يمكن أنْ تكون أمامنا فابيلا واحدة إنْ كانت في القصص الخرافية شخصيّات تلعب أدوارًا مهمّة: أمير، صياد، طحّان، ملكة؟ قد تنتهي قصّة بمأساة وتنتهي أخرى بفرح، كيف يمكن لكلٍّ هذه الأقاصيص أنْ تمثّل قصّة أساسيّة واحدة؟

يجيب بروب بكلٍّ مهارة بالحديث بموجب الأعمال والوظائف التي يعني بها الأحداث التي تنمّي القصّة. أحد الممثلين الذين يُحدّدهم بروب والذين يردون في

كل القصص التي يختارها "المساعد". بما أنّ هذا الدور ثانوي للوظيفة – كلّ ما عليه أن يقدّم مساعدة لغرض تمكين القصّة من الاستمرار، فإنّ بروب لا يفصّل دوره. المساعد يمكن أنْ يكون ذكرًا أو أنثى، قد يكون حراجيا مثلا أو صيادًا، قد يكون شابًّا أو عجوزًا، غنيًّا أو فقيرًا – والاحتمالات غير متناهية.

وفي أحد أمثلته يورد بروب حدث المساعدة من أربع قصص. في القصّة الأولى يُعطى البطل نسرًا ينقله إلى مملكة أخرى، ويُعطى في الثانية حصانا يذهب به إلى هناك، ويزوّد في الثالثة بقارب وفي الرابعة بخاتم سحري يولّد عددًا من الشبّان ينقلونه حيث يريد. الاختلافات واضحة، غير أنّ منفّذي المساعدة متماثلون ووظائفهم متطابقة. نقول هنا إنّ عناصر السوذت المُتعدّدة تتوافق وعنصر الفابيلا إن نظرنا إلى كلّ القصص الخرافيّة فابيلا واحدة.

يميّز بروب عددًا محدودًا من المُمثّلين: بطل، وغد، مساعد، أميرة،.. وإحدى وثلاثين وظيفة تظهر دائمًا في تسلسل واحد. ليس ضروريًّا أنْ تظهر كلُّ هذه الوظائف الإحدى والثلاثين في كلِّ قصة. إنّ السمات الشخصيّة لأبطال القصّة ليست ذات أهمية عند بروب: إنّه يتابع أفعالهم التي تنبع من الوظائف. الوغد والمساعد ليسا مُهمّين إلّا بقدر ما يفعلانه، ولما يفعلانه وظيفة مُعيّنة في القصص المُتنوّعة.

هذا المدخل بموجب المُمثّلين والوظائف يسمح لبروب أنْ يقوّض مئات السوذات المُختلفات إلى الهيكل العظمي لفابيلا واحدة. فبخصوص مثال القصّة البوليسيّة السالفة الذكر، هنالك طرائق مُختلفة لسرد القصّة، قد تبدأ بوصف جريمة القتل دون التعريف بهوية القاتل. وعلى المستوى التجريدي لبروب، فإننا نهمل الشخصيّات الفعليّة ونُركّز على وظيفتهم في القصّة. وبالطريقة التي استخدمها لقصصه، ربّما يقترح بروب فابيلا واحدة لكلّ القصص البوليسية. ربّما يكون قد اقترح فابيلا أساسيّة لثلاث وظائف: القتل والتعرّض للقتل وكشف القاتل.

وفي السنة التي أصدر بروب فيها كتابه، أي عام 1928، نظر الشكلانيون إلى الأدب نظرة نظامية جعلت ياكوبسن وزميله تينيانوف 1879 – 1943 يتكلّمان عن دراسة الأدب علمًا نظاميًّا. لقد وجدت الشكلانية القصيدة تجميعًا لوسائلها، وعدّت الأدبية نتاج الصفات المُتأصّلة في تلك الوسائل، كما قالا إنَّ بالإمكان تحديد هذه الصفات والأدبية الناجمة عنها. وهذا هو الخطأ الذي وقعت به الشكلانية. من المعلوم أنَّ الشكلانيين يهتمّون بالتعميمات، وأحد هذه القوانين العامّة يمكن أنْ يكونَ: الأدبية تولّدها وسائل التغريب، لكن من غير الممكن أنْ نضعَ قوانين بخصوص هذه الوسائل. إنّ التغريب الكامن في بعض طرائق تقديم الأشياء خاصية قابلة للتحويل. إنّها لا تظهر نفسها إلا في السياق الصحيح. القانون الوحيد الذي يمكن وضعه أنّ التغريب يعمل بطريقة التناقض أو الاختلاف. ولأنَّ الشكلانيين الأوائل اقترحوا ترابطًا صارمًا بين مجموعة مُحدّدة من الوسائل ومبدأ الأدبية، فإنّهم لم يروا الوسائل التي عدّوها أركان النصوص الأدبية بمنظورها الصحيح.

هذا وكان اهتمام بروب الأول أنْ يحدد من 115 قصة فعلية مخطّطًا للقصة الشعبيّة ككل. وعلى الرغم من أنّ هذا المُخطط لا يُشكّل تحليلًا لأية قصة فرديّة، فإنّ أصنافه مُصمَّمة لتشمل كل العناصر المُحتملة لأيّة قصّة. ووضع في دراسته إحدى وثلاثين وظيفة تُؤدّيها سبعة أنواع من أدوار الشخصيّات.

وفي تفسيره لكيفية توارد هذه الوظائف يقول بول سمبسن:

طبقًا لما يقوله بروب، فإنّ القصّة تبدأ عادةً بموقف أوّلي تتبعه هذه الوظائف الإحدى والثلاثين أو بعضها. الوظيفة الأولى مثلًا أنّ أحد أعضاء عائلة ما، دور البطل عادة، يغيب نفسه عن البيت. هذا التغييب قد يُسببه موت أحد الوالدين أو مأساة مُشابهة حيث يذهب البطل إلى الحرب أو إلى الصحراء أو حتّى للعمل. تتضمّن الوظيفة السرديّة

الثانية تحريم موجّه للبطل يأخذ عادة صيغة تحذير أنّ خطرًا ما قادم، وفيه بعض التعليمات حول ما يجب عدم عمله. ويتبع هذا التحريم هذه الوظيفة السرديّة: خرق التحريم. فمثلاً في كارتون ولت دزني، "الجمال والبهيمة"، فإنّ البهيمة تُحذّر الجمال أنْ لا يذهب تحت أي تبرير إلى الجناح الغربي للقلعة (التحريم)، حيث سيذهب الجمال إلى هذا الجناح. وظيفة بروب الرابعة تشهد وصول دور الوغد. يحاول الوغد استكشاف البطل مُستخلصًا شيئًا عن تحرّكاته ونقاط ضعفه... بهذا يتطور النموذج إلى مجموع الوظائف الحادية والثلاثين المحتملة.

إنّ نموذج بروب لا يعني أنّ كلّ السرديات تحقق كلّ الوظائف، كما أنّه لا يعني أنّ كلّ السرديات تعتمد تسلسلًا أفقيًا مستقيمًا. يكفي أنْ نقول إنَّ هناك وسائل أسلوبية متنوعة تمنح طابع الأصالة للسردية بقدر ما يتعلق الأمر بالسرد الفعلي للقصّة. مع ذلك فإنَّ ما يحاوله نموذج بروب أنّه يعرّف صنف الحوار السردي من خلال مجموعة من النماذج التنظيمية.

بنيوية براغ

دخلت الشكلانية براغ في أواخر العشرينيات بعد انتقال ياكوبسن إليها، وتبلورت بسرعة إلى ما سُمّيتْ بـ(بنيوية براغ) التي لعبت دورها في إنضاج النظرية الأدبية في حينه. إنّها عدّت النصّ الأدبي بنيةٌ تترابط فيها كلُّ العناصر وتعتمد بعضها بعضًا. لا شيءَ في النصّ الأدبي يُدرَس لوحده، لكل عنصر فيه وظيفةٌ تربطه بالنص ككل.

لقد ركّز الشكلانيون على عناصر التغريب defamiliarization ضمن النص، أي تلك العناصر التي تُميّز الأدب من غير الأدب، لهذا فإنَّهم لم يُولوا الاهتمام إلى تلك العناصر التي لا تُسهم بشكلٍ مباشر في عملية التغريب، في حين أنَّ البنيويين قالوا إنَّ لكلِّ عنصرٍ دوره الخاص به في تحديد ما يقوله النص.

أحد المُبرّرات أنّهم وسّعوا مفهوم الوظيفة الشكلاني تأثّرًا بما كان يجري في اللسانيات في حينه. بهذا فقد بنوا قاعدة نظرية أرسخ لفكرة أنّ الأدب مختصٌّ بنفسه وبيّنوا في الوقت نفسه كيف يمكن أنْ يشير إلى العالم الخارجي. وبينما تعني الوظيفة عند الشكلانيين الطريقة التي تُحقّق بها العناصر النصّية تأثيراتها التغريبيّة، فإنّ للنص عند البنيويين – ليس النص الأدبي فقط - وظيفة مُعيّنة، وعلى أساس كيفيّة أدائه لوظيفته ككل، فإننا نستطيع أنْ نميّز بين أصناف مختلفة من النصوص.

ويختلف الأدب عن الكلام الاعتيادي في أنّه يُركّز على صيغته وليس على المُرسِل أو المُخاطب أو أي هدف مُحتمل آخر. إنّه مُوجّه نحو الشفرة التي يستخدمها نحو العالم الخارجي، علمًا أنّ هناك نصوصًا يصعب ربطها بهذا العالم. بعبارةٍ أخرى، للنصّ عادةً أكثرُ من توجُّه وأكثر من وظيفة. إنّ ما يهمُّ البنيويين معرفة أي من هذه التوجّهات – وأي من الوظائف المُصاحبة لها - هو المُسيطر. لقد سمح لهم مفهوم السيطرة أنْ تكون نظرتهم للنصوص الأدبية أكثر

مطّاطية من نظرة الشكلانيين. الأدب يُشير أساسًا إلى نفسه، لكن يمكن أنْ يُشير أيضًا إلى العالم الخارجي. وبما أنّ إشارته إلى نفسه هي الوظيفة الرئيسة، فقد سمّاها البنيويون بالوظيفة الشعريّة: لن يبقى النصّ أدبًا إنْ زحف توجّهه المُسيطر من شكله إلى العالم الخارجي. ويُؤدي النص وظيفته كلًّا متناسقًا: إنه بنية تترابط كلّ عناصرها بدقّة سواءً غُرّبت أم لم تُغرّب، ذلك أنّ براغ أعطت فكرة التغريب مكانة خاصّة في نظرتها إلى النصّ الأدبي بصفته بنية مُتكاملة.

وبالاستعارة من الدراسات النفسيّة للطريقة التي يُعامل فيها الذهن البشري العدد اللامتناهي من المُعطيات التي تقدّمها أحاسيسنا له وقيامه بفرز ما هو ذو علاقة، فقد استبدل البنيويون، كما يقول جيوفري فنج، بالتغريب أسلوب الانزياح foregrounding الذي جاء به الشكلانيون الروس، فكتور شكلوفسكي 1917 بالذات. يقول جان موكاروفسكي: إنّ اللغة الشعريّة إنّما هي تأثُّر بانزياح التفوّه. وخلافًا للتغريب الذي لا يبدو أنّه يُؤثّر في ظرفه النصّي المُباشر، فإنّ للإنزياح هذا التأثير في منحه الحيوية للعناصر النصّية المُجاورة. إنّه يجلب نظر القارئ إلى نفسه ويعتّم على ما بجانبه. وبينما يُشير التغريب إلى العلاقة المُتضاربة، لكن الراكدة، بين العنصر المُغرّب وبقيّة العناصر، يُؤكّد الانزياح حيوية هذه العلاقة.

إنّ ما يربحه عنصر واحد بموجب تحريفه تفقده بقية العناصر التي تكون خلفيته. بعبارة أخرى، تمامًا مثل فكرة المسيطر، فإنّ الانزياح يتضمّن منظورًا يرى النصّ بنية مترابطة الأجزاء. يقول موكاروفسكي:

> **العلاقة المتبادلة بين مُكوّنات عملٍ شعري منزاحة أو غير منزاحة تُؤلّف بنيته، بنية حيوية تتضمّن التقارب والتباعد في الوقت نفسه، وتُشكّل كُلاً فنّيًا غير قابل للانفصام، إذ إنّ لكلّ مكوّنٍ فيه قيمة بموجب علاقته بهذا الكُلّية.**

والواقع، فقد حلّ الانزياح محلّ التغريب حاليًّا في النقد الأدبي المُعاصر. من أمثلة الانزياح التقديم والتأخير: **يخشى الله من عباده العلماء**. ويُعرّف بول سمبسن الانزياح بما يلي:

يُشير الانزياح إلى صيغة نمذجة نصّية دافعها الجمالية الأدبية. إنّه يتضمّن انزياحًا بشكلٍ ما إمّا من خلال الجانب النصّي الذي لا يلتزم بالمألوف أو بتقديم مثل هذا الجانب إلى البداية أو من خلال التكرار. الانزياح أسلوب لتغريب اللغة أو طريقة لتغريبها بهدف جذب الانتباه إلى أسلوب النص.

نلاحظ هنا أنّه بينما يقول فنج إنّ براغ استبدلت بالتغريب أسلوب الانزياح، فإنّ سمبسن يقول إنّ الانزياح طريقة للتغريب، وأعتقد أنّ ما يقوله سمبسن هو الأصوب.

هذا وقد بلور ياكوبسن في أواخر الخمسينيات ما قد تكون المحاولة النهائية لتعريف الوظيفة الجمالية للشعر، أي أدبية الشعر. وأضحى هذا التعريف مثالاً واضحًا للمدخل العلمي للأدب، هذا المدخل الذي وسم النظرة الأوربية للأدب من العقد الثاني حتّى العقد السابع: الوظيفة الشعريّة، أي الأدبية الشعرية، كما قال ياكوبسن في بحث بعنوان (اللسانيات والشعرية) عام 1960. "لقد تحول مبدأ التعادل من محور الانتقاء إلى محور التجميع".

ينطلق ياكوبسن من حقيقة أنّ كلّ الكلمات يمكن تصنيفها. وعندما نستعمل اللغة نُطقًا أو كتابةً فإنّها مسألة تجميع كلمات منتقاة من عدد غير قليل من الأصناف. لنأخذ مثلًا هذه الجملة البسيطة:

كتب الطفل رسالة

كان بالإمكان أنْ نضع "قرأ" أو "جلب" بدلاً من "كتب"، و"الولد" أو "التلميذ" بدلاً من "الطفل"، و"قصّة" أو "مقالة" بدلاً من "رسالة" دون تخديش قواعد هذه الجُملة. أما جملة "كتب الحليب رسالة" فغير مقبولة دلاليًا، علمًا أنّها مُكافئة نحويًا للجُملة الأولى. إنّ عملية الانتقاء، كلّما كُنّا على حافّة الكلام، تسمح لنا بانتقاء الكلمات من أصناف واسعة لكلمات مُتكافئة قواعديًا: الأسماء والأفعال والحروف والصفات... على كلّ حال، فإننا نمارس الانتقاء أيضًا على صعيد المعنى: هنالك عادة أكثر من طريقة لقول ما هو عمليًا الشيء نفسه – أوضح حالة الكلمة التي لها مرادف يُطابقها (ظالم - جائر) علينا أنْ ننتقي إحداهما، أو قد نختار من مجموعة كلمات متقاربة إلى حدٍّ ما في المعنى: بنت، فتاة، آنسة،... الكلمة التي سنختارها ستعتمد على مدى ملاءمتها لما نريد قوله. اللغة تحتضن كل أنواع التكافؤ النحوي والدلالي. إنّ هذا هو مبدأ التكافؤ اللغوي الذي يستعيره الشعر ممّا يُسمّيه ياكوبسن بمحور الانتقاء ويستثمره في محور التجميع.

إنّ ما يقصده ياكوبسن أنّ الشعر، مثل أي استعمال لغوي آخر، لا يكتفي بانتقاء إحدى الكلمات التي تتكافأ بشكل أو بآخر مع بعضها بعضًا، لكنه ينتقي أيضًا لخلق التكافؤات بين الكلمات التي يختارها. يمكنه ذلك مثلاً عن طريق الجناس الاستهلالي، أي التكافؤ بين الأصوات التي تبدأ بها كلمتان أو أكثر:

وقبر حربٍ بمكانٍ قفرٍ وليس قرب قبر حربٍ قبرُ

بالإمكان أيضًا أنْ نولّد التكافؤ عن طريق القافية أي تماثل كلمتين أو أكثر في نهايتيهما:

وأنتم سامدون وأنتم صامدون

كما يستطيع الشعر أنْ يولّد التكافؤ في أوزانه، وهو ما لا نجده عادة في اللغة الاعتيادية، عن طريق القلب أو المُجاورة، وهذا ما تبدأ به "قصة مدينتين" لتشارلز ديكنز 1859:

كان أفضل الأوقات، كان أسوأ الأوقات

كان عصر الحكمة، كان عصر الجنون

كان عهد الإيمان، كان عهد التشكك

كان عصر النور، كان عصر الظلام

ويمكن للتوازي والمُجاورة أنْ يسير يدًا بيد لتوليد التأثير الشعري في نصٍّ نثري.

وهذا ما يُطوّر الجهود الشكلانية المُبكّرة لياكوبسن باتّجاه البنيوية، على الرغم من أنّها تمثّل أيضًا عودة لبحث الشكلانيين عن الأدبية. على كلّ حال، فالأدبية هنا ليست نتيجة عدد من الوسائل المتمايزة التي تغرّب اللغة الاعتيادية، بل إنّها نتيجة التنظيم المُحدّد للغة الشعرية التي تنظّم نفسها بشكلٍ يختلف عن تنظيم الاستعمالات الأخرى للغة. الأدبية نتاج مبدأ بنيوي محدد، مبدأ التكافؤ على محور التجميع. إنّ هذا التكافؤ هو الذي يُسهم في تناسق النص الأدبي. ويذهب ياكوبسن إلى أنّ الكلمات المتشابهة صوتيًّا تتقارب تبعًا لذلك في المعنى. واعترض الكثيرون على هذا الرأي. لكن كما هو الحال مع الشكلانيين، فإنّ موضوع المعنى نادرًا ما يُثار. ومن الواضح أنّ مبدأ التكافؤ لا يقول إلا القليل عن القيمة النسبيّة لأعمال أدبية مُعيّنة، ذلك أنّ نصًّا مشحونًا بالتكافؤات يمكن أنْ يخلو من أيّة جاذبيّة. مع ذلك فإنّ معادلة ياكوبسن تقف أفضل محاولة لتمييز لغة الشعر عن لغة الحياة اليومية من خلال حلقة كاملة من وسائل التغريب.

وإذا كان الشكلانيون قد ركّزوا على وظائف الوسائل في مجال التمايز، فقد استند بنيويو براغ على هذا التركيز وراحوا ينظرون إلى النص الأدبي بنية تمايز.

ويُميّز النص الأدبي نفسه في أنه يظهر بالدرجة الأولى رسالة موجّهة إلى نفسه، أي إلى شكله وليس إلى العالم الخارجي أو قُرّائه، وهذا ما نُسمّيه بالوظيفة الشعرية، وهي إحدى الوظائف الست التي أدرجها ياكوبسن للغة عام 1960.

الوظائف الخمس الأخرى هي: الإشارية أي نقل الفكرة أو الرسالة، والانفعالية أي التعبير عن موقف خلال نقل الرسالة، والمُخاطبة أي الطلب من المخاطب أن يقومَ بعملٍ ما أو يفكّر بشكلٍ ما. معنى هذا أنَّ الإشارية موجّهةٌ نحو العالم والانفعالية نحو المتكلم والمخاطبة نحو المخاطب.

الوظيفتان الرابعة والخامسة هما التعارفية أي أنْ نقول شيئًا للتعارف أو لتوليد الألفة: الله بالخير، عند العراقيين! واللغتية أي استخدام اللغة للحديث عن اللغة.

النقد النفساني

يتعامل النقد النفساني مع العمل الأدبي بوصفه تعبيراً بصورة غير مباشرة عن عقل وتركيب شخصية المؤلف بصورة أساسية. ظهرت هذه الطريقة في العقود الأولى من القرن التاسع عشر ففي عام 1827 قال توماس كارلايل Thomas Carlyle ان السؤال الذي يطرحه النقاد يكون ذا طبيعة نفسانية دائما ويمكن الإجابة عنه باستكشاف ووصف طبيعة الشاعر من خلال شعره. نجد خلال الفترة الرومانسية ان هناك ثلاث طرائق في النقد الأدبي تبنى على فرضية ان تفاصيل وشكل العمل الأدبي ترتبط بالسمات الذهنية والعاطفية للكاتب. 1) الإشارة إلى شخصية المؤلف لتفسير وبيان العمل الأدبي. 2) الإشارة إلى الأعمال الأدبية لتكوين صورة عن شخصية المؤلف (بصورة سيرة ذاتية). 3) أسلوب قراءة العمل الأدبي خصيصاً من اجل استكشاف الذاتية والشعورية المميزة لدى المؤلف.

كذلك اقترح جون كيبل John Keble في محاضرته التي نشرت باللاتينية عام 1844 (علماً انه طرحها قبل نشرها بعشرة أعوام تقريباً) نظرية أدبية متطرفة سبقت نظرية فرويد ادعى فيها ان "الشعر هو التعبير غير المباشر.... عن عاطفة مفرطة وميل ومشاعر مسيطرة والانغماس المباشر المكبوت بشكل ما". ان هذا الكبت تفرضه مشاعر الخجل والتحفظ لدى الكاتب وان الصراع بين الحاجة للتعبير والاضطرار إلى كبت التعبير عن الذات يُعالج بقدرة الشاعر على إعطاء بديل شافٍ لعواطفه الذهنية المخبأة لكن من دون ضرر للتحفظ المعتدل بالفن الأدبي الذي يفصح عن العواطف المتوهجة للعقل تحت حجاب أو قناع معين. يعمل هذا التعبير المتحفظ في التعبير عن النفس صمام أمان يصون الإنسان من ان يتهم بالجنون.

هذا وظهر نوع جديد من النقد الأدبي النفساني في العشرينيات من القرن الماضي سمي أيضا بالنقد النفساني - التحليلي Psychoanalytic Criticism

الذي طور منهجه وقاعدته سيكموند فرويدSigmund Freud. طور فرويد حقلاً حياً في مجال علم النفس أسماه التحليل النفساني Psychoanalysis وسيلة لعلاج وتحليل العُصاب ثم وسعه ليشمل عدة ميادين أخرى مثل دراسة تاريخ الحضارة والصراع والميثولوجيا (علم الأساطير) والدين والأدب الفنون. طرح فرويد في تعليقه على أعمال خيال الفنان التي تناولها في مقالته "مقدمة إلى التحليل النفساني Introduction to Psychoanalysis" عام 1920 الإطار النظري لما يسمى أحيانا بالنقد النفساني الكلاسيكي. يقترح فرويد ان الآداب والفنون وغيرها كالأحلام وأعراض العُصاب تضم إشباعا خيالياً للرغبات أو الشهوات التي كبتت أما بسبب رفض الواقع لها أو بسبب تحريم معايير الأخلاق واللياقة الأدبية الاجتماعية لها. ان الرغبات المحرمة، الجنسية (الليبيدية) خاصة، تتصارع مع الرقيب النفساني (الرقيب الباطني الموجود في داخل كل فرد عن معايير الأخلاق واللياقة الأدبية المجتمعية) ويكبتها هذا الرقيب إلى المحال اللاواعي في عقل الفنان ولكن يسمح لها بتحقيق إشباع متخيل بأشكال مشوهة تعمل على إخفاء الدوافع والأهداف الحقيقية عن العقل الواعي.

أما الآليات الرئيسة التي تؤثر في إخفاء الرغبات اللاشعورية فهي ثلاث:

1. التكثيف Condensation: ويقصد به حذف أجزاء من المادة اللاشعورية ودمج عدة عناصر لا شعورية في كتلة واحدة.
2. الاستبدال Displacement: ويقصد به استبدال غاية لا شعورية لرغبة ما يتقبلها العقل الواعي بغاية اخرى.
3. الرمزية Symbolism: وتمثل الرمز لرغبة مكبوتة (الرغبة الجنسية بصورة رئيسة) بأخرى مشابهة لها أو مرتبطة بها في تجربة سابقة.

هذا ويؤكد فرويد ان للفنانين قدرات خاصة تميزهم كلياً عن الشخصية العُصابية، فالفنان يملك القوة بدرجة عالية جداً في صقل أو تسامي (أي تحويل الطاقة الشهوانية من هدفها البدائي الجنسي إلى هدف أسمى أخلاقيا أو ثقافياً)

وهذا ما يجعله فناناً من خلال القدرة على توسيع تحقيق الرغبات الخيالية إلى خصائص واضحة للعمل الفني بطريقة تلغي العناصر الشخصية وتجعلها قادرة على إرضاء الرغبات اللاشعورية للآخرين وليس الفنان وحده، وكذلك القدرة العجيبة في صهر المادة الفنية إلى صورة صادقة لمخلوقات من نسج خياله وشكل فني مرضٍ أيضاً. وتكون النتيجة تحقيقاً خيالياً لرغبة ما معقداً ومركباً فنياً لا يقتصر على تخليص الفنان من الصراعات والكبت، بشكل جزئي ومؤقت، بل يجعل من الممكن للجمهور ان ينالوا السلوى والاستمتاع.

نقح فرويد نظريته التي جاء بها في عام 1920 ووسعها الى الادب وابرز تلك التعديلات التي أجراها قوله ان للذهن ثلاثة جوانب وظيفية هي:

1. الهذا Id: ذلك الجانب اللاشعوري من العقل الذي يعد مصدر الرغبات الغريزية وغيرها.
2. الأنا العليا Superego: دمج المقاييس الاجتماعية للأخلاق والآداب.
3. الأنا Ego: التي تقوم بما وسعها للتغلب على الصراعات بين متطلبات الهذا التي لا تُشبع والمتطلبات الصارمة المستحيلة للانا العليا والإمكانية المحدودة في الإشباع في الواقع.

ومن المصطلحات المهمة التي ظهرت في هذه المدرسة النقدية مصطلح "السيرة الذاتية النفسانية Psychobiography" الذي يشير إلى وصف حياة المؤلف بالتركيز على تطوره النفساني بالاعتماد على الأدلة من المصادر الخارجية وكتابات المؤلف الشخصية. يؤكد هذا التوجه على دور العقل اللاواعي والدوافع المقنعة في تكوين شخصية المؤلف وعادة ما تكتب وفقاً لنظرية فرويد عن مراحل التطور النفساني -الجنسي. ومن الأمثلة على هذا النمط من الدراسات دراسة الشاب لوثر "Young Man Luther" لايريك ايركسون Erik H. Erikson التي أكد فيها أهمية المراهقة أو ما يسميه بأزمة الهوية وكذلك دراسة ليون ايدل

Leon Edel هنري جيمس "Henry James" وجستن كابلن Justin Kaplan "مارك توين وعالمه Mark Twain and His World".

كذلك ظهر كارل يونغ Carl G. Jung أحد الشخصيات البارزة في هذه المدرسة كان يسمى أحيانا بالمحلل النفساني . وعلى الرغم من انه بدأ مشواره تابعاً لفرويد فإن ما جاء به في ميدان علم النفس اختلف كثيراً عن سلفه، وما نسميه بالنقد اليونغياني Jungian Criticism انحرف جذريا عن النقد النفساني. لم يكن تأكيد يونغ على العقل اللاواعي للفرد بل على ما اسماه بالعقل اللاواعي الجماعي الذي يشترك به جميع الأفراد في جميع الثقافات التي يعدها يونغ مستودع الذكريات العرقية Racial Memories وأنماط التجربة والصور الأساسية وهو ما يسميه بالطراز ألبدئي Archetypes (أبرامز وهارفام، 2005: 260).

لم ينظر يونغ إلى الأدب شكلاً مقنعاً لتحقيق رغبات شهوانية توازي كثيراً تخيلات الشخصية العُصابية بل عد الأدب العظيم، كالخرافات مثلاً التي تظهر أنماطها في ثقافات متعددة، تعبيراً عن الطراز ألبدئي للعقل اللاواعي العرقي الجماعي. يمتلك المؤلف العظيم مدخلاً للصور البدائية (الأصلية) المدفونة في الذاكرة العرقية، ولهذا السبب نراه ينجح في منح حياة جديدة لأوجه النفس الضرورية لتكامل النفس لدى الفرد والسعادة الذهنية العاطفية للعرق البشري.

ان تطبيق فرويد لنظرية التحليل النفساني ذاع صيته بسرعة في عام 1909 أي بعد عام من نشر مقالته الشهيرة "علاقة الشاعر بأحلام اليقظة". قام المحلل النفساني اوتو رانك Otto Rank بنشر مقالة "خرافة ولادة البطل" وضمن رانك في مقالته هذه ان الفنان يحول رغبة فعالة مكبوتة إلى خيال أدبي، كما استعمل مفاهيم فرويد الأخرى كعقدة اوديب لشرح سبب تشابه قصص الأبطال الشهيرة في الأدب. بعد رانك بعام قام ايرنيست جونز وهو احد تلامذة فرويد بتوجيه اهتمامه نحو النص التراجيدي (المأساوي) وتحديداً مسرحية هاملت لشكسبير.

وظف جونز أيضا عقدة اوديب وقال ان هاملت كان ضحية مشاعره تجاه والدته الملكة.

بين عامي 1909 و 1949 قال عدد كبير من النقاد ان النظرية النفساني ة ونظرية التحليل النفساني يمكنها ان تساعد في فهم الأدب، وكان من ابرز المهتمين في هذا المجال الجديد كينيث بيرك Kenneth Burke وإدموند ولسن Edmund Wilson وآي أي ريتشاردز I. A. Richards ، علماً ان هؤلاء النقاد لم يأخذوا كلهم بنظرية فرويد، فقد اتبع بعضهم الفريد الدير Alfred Alder الذي اعتقد ان الكتاب يكتبون عن عقد النقص بينما طبق البعض الآخر أفكار كارل غستاف يونغ Carl Gustav Jung الذي اعترض على تأكيد فرويد على الجنس. ولابد من التذكير هنا بان من بين أولئك الذين اعتمدوا نظرية فرويد كانوا شعراء وروائيين. لقد صنف رين ويليك Rene Wellek واوستين وورن النقد النفساني احدى الطرائق الخمسة لدراسة الأدب في كتابهم الشهير "نظرية الأدب Theory of Literature" عام 1942، إذ يقترح هذان الكاتبان ان النقد النفساني يحاول ان يقوم بواحد من ما يأتي: 1) تقديم دراسة نفسية عن المؤلف. 2) استكشاف طبيعة العملية الإبداعية. 3) استقراء القوانين والأنواع الموجودة في الأعمال الأدبية. 4) التنظير فيما يتعلق بالتأثيرات الأدب النفساني ة على القراء. وبسبب وصف فرويد للعقل المبدع متذمراً (إن لم يكن مريضاً) دأب النقد النفساني قبل عام 1950 لتحليل شخصية المؤلف نفسياً كما فعلت ماري بونابرت عام 1933 في دراستها لاديكار الين بو، وقام الجيل الذي تلاهم بدراسة شخصيات الرواية والمسرحية قبل التوجه إلى المؤلف كما جاء في دراسة روبرت روجرز "دراسة نفسية للازدواج في الأدب A Psychological Study of the Double in Literature" عام 1970.

اعتقد روجرز ان البشر مزدوجو الشخصية بطبيعتهم. وبتوظيف المصطلح النفساني الأخر "انفصام الشخصية Dissociation" استنتج روجرز ان الكتاب

يفصحون عن ذوات غريزية أو مكبوتة في كتبهم من دون ان يعوا ذلك (المصدر نفسه).

هناك اهتمام متواصل في الدراسات الأدبية المعاصرة في العقل اللاواعي والكبت، غالباً ما يكون بالإشارة إلى الجنسانية Sexuality. أما المصطلحات الأخرى كالصدمة Trauma والشاذ Uncanny فقد ظهرت من جديد إذ انها منسجمة مع القضايا المعاصرة ومستعدة لتقبل وفحص ما لم يتم البت فيه كالذاتية والمعنى.

درس النقاد والفلاسفة والبلغاء الأبعاد النفساني ة للأدب ابتداءً من دوافع المؤلف وقصديته إلى اثر النص على الجمهور المتلقي. إلا ان تطبيق مبادئ التحليل النفساني في دراسة الأدب يعد ظاهرة حديثة نسبياً بدأها بشكل رئيسي فرويد والفريد ادلر وكارل غينك. ان فكرة العقل اللاواعي لم تكن جديدة بحد ذاتها إذ كانت موجودة عند المفكرين الذين سبقوا فرويد مثل سشلجل Schlegel أما مساهمة فرويد بها فهي انه فتح هذا المفهوم للدراسة النظامية، وجاء باللغة والمصطلحات التي تلزم في التعبير عن عمليات العقل اللاواعي.

ان عد العقل اللاواعي مصدر التفسير الأساسي لتفكير وتصرف الإنسان مثل تمزيقا جذرياً للفكر الغربي السائد منذ زمن أرسطو القائل ان الإنسان كائن عاقل قادر على اتخاذ اختياراته بحرية في مجال التفكير والأخلاق (الفضيلة). القول ان العقل اللاواعي هو الذي يحكم سلوكنا يعني إثارة الأشكال في جميع المفاهيم التي بنيت عليها الفلسفة واللاهوت وحتى النقد الأدبي (حبيب، 2008: 571).

يفترض فرويد اننا نحمل نوعاً من "الآخر Other" في أنفسنا لا يمكننا الإدعاء اننا قادرين على فهم أنفسنا تماماً، أي لماذا نفعل ما نفعله؟ لماذا نقوم باتخاذ قرارات سياسية وأخلاقية معينة؟ لماذا ناوي إلى اتجاهات فكرية وميول دينية معينة؟ حتى عندما نعتقد اننا نعمل وفقاً لحافز معين فاننا قد نضلل أنفسنا،

والكثير من عملنا وتفكيرنا لا نحدده نحن بل تسببه قوى لا شعورية لا يمكن ان تفهم كلياً (أو بالكاد تفهم). حتى التفكير فانه يعتمد على الجسد وغرائزه في العدوان والبقاء وكذلك على السمات التي لا يمكن الانفكاك عنها كالحجم واللون والجندر والوضع الاجتماعي فكون شخص ما أنثى سوداء من الطبقة العاملة يحدد وجهة نظرها تجاه العالم بشكل قد يفوق ما تتعلمه من أفكار (المصدر نفسه، ص: 572).

ومما لا ريب فيه ان هذا التشكيك بالمفاهيم الأساسية امتد إلى الأدب، فإذا كان العقل اللاواعي هو العامل الموجد لنفسية الإنسان فلا يمكن بعد الآن الحديث عن قصدية المؤلف أو التسليم، كما فعل أرسطو، ان الدراما المبنية وفقاً لقواعد معينة سوف يكون لها أثر محدد على جمهورها. فلا يمكننا الافتراض اننا مسيطرون تماماً على ما نقول أو ان القارئ متحكم تماماً في استجابته. كذلك لا يمكننا الافتراض ان المعنى المقصود سوف ينقل أو ان أغراضنا الشعورية (الواعية) تمثل أهدافنا الحقيقية. ولا يمكن الافتراض كذلك ان اللغة وسيلة أو مجال واضح للتواصل وتبادل الأفكار والمشاعر. كان فرويد مدركاً لإشكالية طبيعة اللغة وإبهامها ورفضها في ان تختزل في معنى "حرفي" واحد. ان بعض أفكار فرويد الأساسية كعقدة اوديب وجدت على أساس مخططات أدبية مثل Oedipus Rex وهاملت Hamlet. ويميل التحليل الأدبي لفرويد إلى تطبيق مخططاته في تفسير الأحلام على النصوص الأدبية معتبراً الأخيرة تعبيراً عن تحقيق الرغبات وإشباع الشهوات لذات أو "أنا" المؤلف.

قام علماء النفس والنقاد فيما بعد بتطوير أفكار فرويد وتوسيع ميدان النقد النفساني ليشمل: تحليل دوافع المؤلف والقارئ والشخصيات القصصية رابطين النص بسمات سيرة المؤلف الذاتية كذكريات طفولته وعلاقته بأبويه وطبيعة العملية الإبداعية (Creative Process) وسيكولوجية استجابة القارئ للنصوص الأدبية وتفسير الرموز في النص وإظهار المعاني الكامنة وتحليل الروابط

بين الكتاب ضمن عرف أدبي معين وفحص ادوار الجندر والمقولبات ووظيفة اللغة في تكوين العقل الواعي والعقل اللاواعي.

سكمند فرويد (1856 _ 1939)

ولد فرويد لأبويين يهوديين في مدينة مورافيا وهي مدينة صغيرة تقع فيما كانت تسمى بجمهورية تشيكوسلوفاكيا. انتقلت عائلته عندما كان في الرابعة من عمره إلى فيينا حيث تلقى تعليمه هناك. هذا ويشير فرويد إلى الأثر العميق الذي خلفه انهماكه بالتوراة في توجيه اهتمامه وكان أيضا مولعاً بنظريات داروين التي حاولت في الآونة الأخيرة ان تزيد من معرفة الإنسان بالعالم. يقال ان فرويد قرر ان يدرس الطب بعد قرائته مقالة بعنوان "مقالة جميلة عن الطبيعة". حينما بدأ فرويد دراسة الطب في جامعة فيينا عام 1873 وجد نفسه مقصياً بعض الشي عن المجتمع الأكاديمي هناك عانى فرويد من الازدراء وعدم المبالاة أحياناً وذلك بسبب أصوله اليهودية. وجد فرويد تلك الفترة، أي فترة إعطائه صفة الغريب أو الدخيل، مرحلة تأسيس أو قاعدة لاستقلال تفكيره إلا انه وجد أخيرا في مختبر التشريح لايرنيست بروك Ernest Brucke زملاء متجانسي الطبع معه وبيئة من الاحترام المتبادل، فتعرفه على الطبيب جوزيف بروير Josef Breuer كان له اثر هائل في تفكيره. عمل فرويد هناك من عام 1876 إلى عام 1882 بعد ان تخصص في مجال الطب النفساني وحصل على شهادة الطب عام 1881. بعد ذلك بسنوات قليلة ركز فرويد اهتمامه على دراسة الأمراض العصبية متأثرا بدراسات جين مارتن كاروت للهستريا. وطور فكرة ان العصاب قد يكون له أصل نفساني وليس فسلجياً. ثم استقر في فيينا أخصائي في الأمراض العصبية عام 1886 وتزوج في ذات العام من مارثا بيرنيز Martha Bernays وهي فتاة من عائلة يهودية ثرية أنجبت له ستة أطفال.

اعتمد فرويد في البداية على المعالجة الكهربائية والتنويم المغناطيسي في معالجة مرضاه وفي سعيه لتحسين وسيلة النوم المغناطيسي زار فرويد مدرسة في

نانسي وهناك صدم، كما يقول، ب"احتمالية وجود عمليات ذهنية تبقى خفية عن العقل الواعي للإنسان" (فرويد، ص: 10).

في عام 1895 اصدر كل من فرويد وبروير كتابهما "دراسات عن الهستريا Studies on Hysteria" تناولوا فيه الحياة العاطفية للمريض وميزوا فيه ما بين الأفعال الذهنية الشعورية وغير الشعورية وقدموا فيه كذلك مفهوم التحول Conversion حيث عُد العرض Symptom نتيجة لكبت شعور عاطفي أو اندفاع أو حافز معين (فرويد، ص: 13). هذا وقد جاء فرويد بعدد من الاستنتاجات كان أولها ما يتعلق بايتيولوجي (أسباب واصل) العُصاب إذ اعتقد ان سببها كان تحديداً إثارة للطبيعة الجنسية ولم تكن إثارة عاطفية فقط. لهذا فان العصاب كما يدعي فرويد ناتج عن اضطراب الوظيفة الجنسية. وسنتحدث الآن بشيء من الإيجاز عن أهم نظريات فرويد ذات العلاقة بالنقد الادبي كما وردت عند حبيب (2005).

الكبت والعقل اللاواعي Repression and the Unconscious

يرى فرويد ان سبب شطب بعض الأشياء من ذاكرة المريض هو انها كانت موجعة أو مخزية بشكل ما. يفترض فرويد ان أي نزوة أو غريزة فعالة عند الشخص المصاب بالعُصاب والتي كانت مخجلة (عائقة) استمرت بالنشاط في مجال العقل اللاواعي حيث استعادت تركيز طاقتها النفساني ة الكاملة. بدأت هذه الرغبة بالبحث عن إشباع بديل عن طريق مسارات غير مباشرة وأنتجت بالتالي أعراض العصاب وهذا ما يسميه فرويد بالكبت وهو ما يعده الوسيلة الأساسية في الدفاع حيث تضطر الأنا ان تحمي نفسها من أي تهديد متجدد للنزوة أو الغريزة المكبوتة، إذ يرى فرويد ان الكبت أساس فهمنا للعُصاب، وغيرت استنتاجاته هذه طبيعة مهمة الطبيب فبدلاً من إعادة توجيه نزوة أو غريزة معينة، فانها ولدت سلوكاً شاذاً ويحاول الطبيب الآن يكشف عن حالات الكبت

ويستبدل بهن أفعال شعورية ومنذ ذلك الوقت حتى الآن سمى فرويد طريقة بحثه بالتحليل النفساني عوضاً عن التنفيس Catharsis (حبيب، ص: 574).

الجنسانية الطفولية Infantile Sexuality

أثارت ادعاءات فرويد فيما يخص الجنسانية الطفولية عداءً وسخطاً كبيرين. وبينما كان فرويد يبحث في الصراعات ما بين النزوات الجنسانية لعينته ومقاومتها للجنسانية، قاده ذلك أكثر فأكثر الى الرجوع إلى حياة مرضاه وبالتحديد إلى مرحلة الطفولة، ووجد انه في هذه الفترة تكمن ميول الاضطرابات العصبية اللاحقة. تأكيد فرويد ان الوظيفة الجنسية تبدأ في مرحلة الطفولة يناقض بشكل كبير الآراء والأفكار المألوفة الموجودة في اللاهوت والشعر وحتى الرأي العام القائل ببراءة الطفولة.

وبتحدٍ آخر للمفاهيم المألوفة لم يكتفِ فرويد بعد الجنس (الشهوة الجنسية) نشطة منذ بداية حياة الإنسان بل عد الحياة الجنسية الطبيعية للإنسان البالغ نتيجة لعملية تطوير طويلة ومعقدة للوظيفة الجنسية عند الفرد. تكون هذه الوظيفة في البداية مرتبطة بوظائف حيوية أخرى للجسم ثم تستقل فيما بعد عن هذه الوظائف وتختص بالوظيفة التناسلية.

التحليل الأدبي عند فرويد

استعان فرويد بالنصوص الأدبية حتى في أولى أعماله خاصة مثل أوديبس ريكس Oedipus Rex وهاملت Hamlet، ولم يقتصر ذلك على الشرح وإعطاء الأمثلة بل امتد ليكون أساسا لمفاهيمه النظرية. إذ عد مسرحية سوفوكيلس Sophocles اوديبس ريكس تعبيراً عن القانون الكوني للحياة الذهنية وفسر المصير في هذه المسرحية تجسيداً لضرورة أو حاجة باطنية أو داخلية كما كان يعتقد ان عقدة اوديب كانت تسيطر على مأساة هاملت إلا انه غير رأيه في هذه المسرحية فيما بعد. أما فيما يخص الإبداع الفني والشعري بصورة عامة فقد

كتب فرويد مقالة عام 1907 تحت عنوان "الكتاب المبدعون وأحلام اليقظة Creative Writers and Day-Dreaming" قال فيها ان أعمال الفن إشباع من نسج الخيال لرغبات غير شعورية كما هي الحال مع الأحلام. ان ما يمكن ان يقوم به المحلل النفساني هو ان يضم العناصر المختلفة لحياة الفنان وأعماله سوية وان يكون منهن صورة عن التركيب الذهني للفنان ونزواته الغرائزية. قام فرويد بدراسة من هذا النمط عندما حلل لوحة لليوناردو دا فينسي Leonardo da Vinci وكانت دراسته الطويلة لشخصية ليوناردو نموذجاً للسيرة الذاتية عند المحللين النفسانيين.

يمكننا ان نفهم منهج فرويد التحليلي النفساني في النقد الأدبي من خلال دراسة هذه المقالة التي قدمت محاضرة. يقول فيها فرويد ان الكاتب المبدع "كائن غريب" لا يستطيع هو نفسه تفسير قوته في إثارة مشاعر جديدة قوية فينا. ويقترح في سعيه تعليل ذلك انه يمكننا ان نتخيل ان ثمة تشابهاً بين الفعالية الإبداعية وفعالية ما لشخص عادي. يقول فرويد ان الآثار الأولية للفعالية التخيلية تعود إلى مرحلة الطفولة: يتصرف الطفل عند اللعب مثل الكاتب المبدع فيخلق عالمه الخاص أو يرتب الأشياء في هذا العالم بطريقة جديدة تدخل السرور في قلبه. يأخذ الطفل هذا "اللعب" بجدية ويملؤه بالمشاعر لكن ما يقابل هذا "اللعب" ليس ما هو جدي بل ما هو واقعي كما يقول فرويد. وفي الواقع، يميز الطفل عالم لعبه جيداً عن الواقع ويرغب في ان يربط المواقف والأشياء التي يتخيلها بالأشياء الملموسة والمرئية في العالم الحقيقي. ان هذه القدرة على ربط العالمين تميز لعب الطفل عن الخيال الجامح أو الاستغراق في أحلام اليقظة.

يقول فرويد انه عندما يكبر الشخص فانه يتوقف عن اللعب لكنه لا يتخلى عن المتعة التي نالها من اللعب ذات يوم. وكما يحدث دائما في الحياة الذهنية، فلا يمكننا ان نتخلى عن أي شي أبدا. إنما نستبدل فقط شيئاً بشيء آخر فما يبدو تخلياً ما هو في الحقيقة إلا بديل. فما يفعله الطفل بدلا عن اللعب

هو التخيل بما في ذلك أحلام اليقظة. لكن هناك فرق واحد: لا يبذل الطفل جهداً في إخفاء لعبه بينما البالغ يشعر بالخجل من خياله فيخفيه عن الآخرين كما يعتز بخياله كأكثر ممتلكاته خصوصية. ان الفرق في السلوك بين من يلعب ومن يتخيل (يحلم) يمكن ان يعزى إلى الاختلاف في الدافع كما قول فرويد: يكون دافع الطفل الرغبة في تقليد الكبار بينما يكون دافع الكبار الرغبة التي يفضل البالغ إخفاءها وكتمها في الكثير من الحالات.

كيف إذن تكون لنا معرفة بهذه الخيالات إذا كان الناس غير راغبين في الكشف عنها؟ يشير فرويد إلى ان هناك مجموعة من الناس تقع على عاتقهم مسؤولية الإخبار عما يعانون وعن أي شي يمنحهم السعادة. هؤلاء ضحايا الأمراض العصبية. هم مرغمون على الإفصاح عن خيالاتهم... إلى الطبيب الذي يتوقعون منه علاجهم. وفي قفزة نوعية مميزة يوسع فرويد رأيه ليدعي ان هكذا مصابين Neurotics قد لا يخبرونا بشيء لا نسمعه من الأشخاص الأصحاء. يعدد فرويد بعض خصائص الخيال فيبدأ بادعائه ان الشخص السعيد لا يتخيل أبداً، فالشخص غير السعيد هو الذي يفعل ذلك، والقوى المحفزة للخيال هي رغبات غير مشبعة، وكل خيال هو تحقيق لرغبة وتصحيح لواقع غير مرضٍ (فرويد، 439). يصنف فرويد الرغبات المحفزة للتخيل إلى صنفين رئيسين: فهي أما رغبات شهوانية أو رغبات طموح ويقول ان الرغبات الشهوانية عند المرأة الشابة قد تطغى بشكل استثنائي، ذلك ان طموحها ينصهر في ميولها الشهوانية (الجنسية) أما الشاب فان رغبات الطموح والأنانية عنده تبرز على السطح بوضوح جنباً إلى جنب مع الرغبات الشهوانية. ان الجانب الجنسي في تحليل فرويد يشير إلى ان نموذج العقل عنده يبدو بعيدا عن ان يكون كونياً شاملاً وانه متجذر بشكل واضح في تاريخه الاجتماعي. ويقلل فرويد من حدة موقفه هذا بالقول ان هذين النوعين من الرغبات متحدان.

وفي كلا الحالتين، هناك دوافع معينة لحجب هذه الرغبات والخيالات الناجمة عنها، فالمرأة الشابة يسمح لها بمقدار قليل من الرغبة الجنسية بينما يجب ان يكبت الرجل الشاب اعتداده المفرط بنفسه كي يتسنى له التأقلم في المجتمع المليء بالإفراد الذين لهم تلك المطالب القوية نفسها (فرويد، 439).

هذا ويبين فرويد ان شكل ومحتوى الخيال يكون مختلفاً عند كل فرد، إذ يرتبط الخيال بصورة وثيقة بإبعاد الزمن الثلاثة: أولا، يرتبط بحدث يثيره أو يستفزه في الحاضر والذي يُظهر واحدة من الرغبات الرئيسة للشخص وهذا بدوره يقدح ذكرى تجربة سابقة غالباً ما تعود الى مرحلة الطفولة تم فيها تحقيق هذه الرغبة. بعد ذلك يتخيل العقل موقفاً مستقبلياً لتُحقق هذه الرغبة فينتج عن هذه العملية حلم يقظة أو خيال يحمل في ثناياه آثار الحاضر والماضي والمستقبل، لذلك فان الماضي والحاضر والمستقبل تحاك ببعضها بعضاً. ويسترجع الحالم في خياله ما يملكه في طفولته السعيدة لكن إذا أصبحت هذه الخيالات شديدة الزخرفة وشديدة القوة فيمكن ان تعبر عن بداية العُصاب أو الذهان (اضطراب عقلي يتسم باختلال الصلة بالواقع أو انعدامها). هذا ويذكرنا فرويد ان أحلامنا الليلية ما هي إلا خيالات تعبر بشكل مشوه عن الرغبات التي يكتبها عقلنا (فرويد، 440).

ويستمر فرويد بتحليل الكتابة في ضوء المفاهيم التي طرحناها آنفا فيقول ان الكاتب المبدع ينهمك أيضا في نوع من اللعب فيخلق عالماً من الخيال يأخذه هو بجدية تامة أي انه يملؤه بالمشاعر بينما يفصله بشدة عن الواقع. يصنف فرويد الكتاب المبدعين إلى صنفين: أولئك الذين يأخذون مادتهم جاهزة كالمؤلفين القدامى للملحمة والمأساة، وأولئك الذين ينتجون مادتهم بأنفسهم (فرويد، 440). ومن الغريب ان نرى ان فرويد قال انه سوف يختار لتحليله ليس الكتاب الذين يعظمهم النقاد بل الكتاب الأقل تبجحاً ككتاب الرواية والرومانس والقصص القصيرة ممن لهم دائرة قراء أوسع وأكثر تلقفاً من كلا الجنسين. ان هذا التوجه

قد يبين حقيقة ان جمهور فرويد يتكون من الأشخاص العاديين، وان دراسة الكتابة الإبداعية ظاهرة شعبية مبسطة وليس حرفية أو مقتصرة على الصفوة الأكاديمية. **لاحظ فرويد ان الاستقبال الشعبي** لإعماله كان أكثر فائدة من فحصها من قبل الخبراء. ومهما كان السبب من تركيز فرويد على الأدب القصصي الشعبي فهو بالتأكيد يدعو إلى التساؤل عن إمكانية توسيعه ليشمل الأدب الرفيع من دون إشكاليات.

ويفتح تساؤل فرويد هذا عدة مسارات أمام التحليل النقدي – الأدبي إذ يلاحظ ان القصص الشعبية تحتوي دائماً على بطل هو مركز الاهتمام ويضعه الكاتب تحت حماية إلهية خاصة. فمهما كانت المخاطر والمغامرات التي يقوم بها يبقى هذا البطل حصيناً يتعذر إنزال الضرر به. ان معرفة ان هذا البطل سوف يحيا في نهاية المطاف يتيح للقارئ إمكانية تتبع رحلته بشعور الأمان أو ما يسميه فرويد "الشعور البطولي الحقيقيTrue Heroic Feeling". يقول فرويد انه من خلال صفة الحصانة المنيعة هذه يمكننا مباشرة التعرف على الذات أو الأنا: البطل نفسه في كل حلم يقظة وفي كل قصة. ما يقصده فرويد هنا هو ان الأدب القصصي ليس تصوير للواقع بل ان فيه كل مقومات الخيال أو حلم اليقظة حيث يكون البطل منيعاً يتعذر إيذاؤه وتسقط المرأة لا محالة في حبه وبقية شخصيات القصة ينقسمون بوضوح إلى قسمين: خيرين وسيئين بطريقة تنافي التنوع الموجود في الحياة الواقعية. لذلك فان القصة تعبر عن خيال الكاتب المبدع الذي يمكنه ان يشبع رغباته وينغمس ويطلق العنان في هذا الاستعراض وإبراز الذات (الأنا خاصته).

ويعلق فرويد (ص: 581) قائلاً انه قد نتفق ان هذه السمات تختص بها الرواية الرومانسية الموجهة نحو الجمهور الشعبي والمكتوبة وفقاً لمعادلة واضحة. ولكن يبقى السؤال "كيف يمكن ان تشمل هذه السمات الأدب الرفيع؟" الذي يبدو بكل تأكيد أصيلا نوعا ما ويسمو فوق كل التعقيدات الصيغية. يعترف

فرويد ان العديد من الكتابات التحليلية تكون بعيدة كل البعد عن طراز أحلام اليقظة البسيطة إلا انه يشكك حتى في أكثر الأشكال انحرافا عن هذا الطراز الذي يمكن ان ترتبط به من خلال سلسلة متواصلة من الحالات الانتقالية ، فهو يقدم مثالا على ذلك الروايات النفسانية التي يسكن مؤلفها عقل البطل وينظر إلى بقية الشخصيات من الخارج. ان هذه الروايات تشير إلى توجه الكاتب الحديث إلى شطر ذاته إلى العديد من الذوات الجزئية ثم يذوت التيارات المتصارعة في حياته الذهنية في عدة أبطال. بعبارة أخرى حتى عندما لا يمارس الكاتب قدرة تاليفية شبه إلهيه تستطيع ان تنقب في ذهنية كل شخصية وحتى في حالات المعرفة (المحدودة) بكل شيء تبقى تخيلات المؤلف في حالة لعب.

كما يعترف فرويد ان هناك أنواعاً معينة من الروايات الطبيعية (كالروايات الطبيعية لايميلي زولا Emile Zola مثلاً) بدت في تناقض واضح مع أحلام اليقظة وهنا يتنازل فرويد ويسلم بان البطل يلعب دور صغيراً جداً وينظر كالمتفرج الى الأحداث ومعاناة الآخرين التي تمر أمامه (فرويد ، 441). كيف يمكن لهذه الروايات ان تتطابق مع طراز احلام اليقظة؟ يكون جواب فرويد ان بعض أحلام اليقظة تكون تماما مثل الروايات الطبيعية: في هذه الأحلام ترضي الذات (الأنا) نفسها بدور المتفرج (فرويد ، 442). ويشير حبيب هنا الى ان المراقب يجد من الصعوبة بالنسبة لرواية ما ان لا تتطابق مع طراز فرويد لان هذا الطراز عينه يمكن ان يعدل ليتطابق مع طبيعة الرواية قيد الدراسة.

ينتقل بحث فرويد إلى الصلة بين حياة الكاتب وأعماله. يطبق فرويد معادلته السابقة للتخيلات أو أحلام اليقظة على الفنان المبدع: توقظ التجربة القوية في الوقت الحاضر في الكاتب المبدع ذكرى تجربة سابقة (تعود إلى مرحلة الطفولة دائما) تنبثق الآن منها رغبة تجد إشباعها أو تحقيقها في العمل الإبداعي. يرى فرويد ان التأكيد على طفولة الكاتب يأتي من فرضيته القائلة ان العمل الأدبي "هو استمرار ل، وبديلاً عن، ما كان ذات مرة لعب الطفولة" (فرويد ،

442). قد يلاحظ هنا انه على الرغم من ان مفهوم "اللعب" عند فرويد ليس كمفهوم "اللعب" و"اللعب الحر" في أعمال بارذيس Barthes ولاكان Lacan وديريدا Derrida وكريستيفا Kristeva وغيرهم، فهناك ثمة تشابه بين جميع هذه الاستعمالات قد يعود تقفيها بالفائدة. فعلى سبيل المثال، ان فهم فرويد للعب يتضمن عالم لغة تخلقه الذات: لغة تعيد ترتيب ورسم المصطلحات الأساسية المستعملة في التعبير عن الواقع، وتشدد على مدخل الكاتب الذاتي إلى نظام اللغة دخولا يصطبغ بالتكوين النفساني والظروف الاجتماعية والسياسية. انه يتضمن كما جاء في فكر باختن Bakhtin ان اللغة يصيغها الكاتب بشكل يلائم غايته. انه يتضمن نوعاً من العودة إلى الامان الطفولي والتمام المشبع في عالم الخيال اللاكاني، دنيا يكون فيها كل شيء مرتباً حسب ما نشتهي. ومهما كانت أغراض ومقاصد المؤلف واضحة، يكون هناك نصاً جانبياً يعمل من دون وعي أو شعور قد تكون دوافعه مختلفة. ان نوع النقد الأدبي النفساني الذي جاء به فرويد هو ذلك النقد الذي حلل شكل الفن ومحتواه في ضوء سيكولوجية المؤلف وسيرته الذاتية. وعلى الرغم من إصرار ايليوت T. S. Eliot على التنصل من كتابة شعر مجرد وغير شخصي (حبيب: ص582) فقصيدته "أغنية الحب لالفريد بروفريك The Love Song of Alfred Prufrock" يمكن ان تحلل في ضوء تاريخ مواقف اليوت الشخصية تجاه النساء وإحالة هذه المواقف إلى علاقته في طفولته مع أمه وأبيه وكذلك من شخصيات أخرى مثل بودلير Baudelaire ولافورك Laforgue الذين عاشوا علاقات معذبة مع "الأنثى" (حبيب، 582).

أما في ما يخص الأعمال التخيلية الأخرى كالملاحم التي تستلزم إعادة صياغة مادة مألوفة وجاهزة فيقول فرويد ان الكاتب له بعض الاستقلالية في اختياره وتقديمه للمادة وتكون هذه المادة مستمدة من التراث الشعبي من الخرافات والأساطير وحكايات الجن. يظن فرويد ان مزيدا من البحث في سيكولوجية الناس (السيكولوجية الشعبية) قد تبين ان الخرافات هي آثار

محرفة أو مشوهة لتخيلات شهوانية لأمم بأكملها (فرويد، 442). ولسوء الحظ فان فرويد نفسه لم يسعَ وراء هذه الفرضية الساحرة، من الواضح ان خرافات معينة أصبحت مرتبطة بهوية أمم أو ثقافات معينة. من الأمثلة على ذلك ألمانيا رايج، أو مفهوم "البريطانية" الذي جاء به توماس بابنكتون ماكولي Thomas Babington Macauly وغيره من السفراء الثقافيين خلال القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

ينهي فرويد مقالته بطرح السؤال التالي: كيف يمنحنا العمل الإبداعي المتعة؟ ان الإصغاء إلى تخيلات الآخرين المبجلة للذات لا يكون ممتعاً دائماً. إذن لماذا نستمتع بقصص الفنانين المبدعين؟ يقترح فرويد ان الكاتب يلطف أحلام اليقظة الذاتية الخاصة به بتعديلها وتقنيعها وربما بنفس الطريقة التي تخفي فيها عقولنا محتوى أحلامنا خلال النوم (فرويد، 443). أما الطريقة الأخرى فهي ان يقوم الكاتب بإمدادنا بالمتعة الجمالية من خلال وسائل شكلانية خالصة. يسمي فرويد هكذا متعة بالمتعة المسبقة Fore-pleasure. ان استمتاعنا بالعمل الخيالي ينبع من التخلص من التوتر أو الشد في أذهاننا ربما لان الكاتب يمكننا من الاستمتاع بأحلام اليقظة الخاصة بنا من دون الشعور بالخجل أو الحرج. يقول حبيب (ص: 582) ان واحدة من ابرز خصائص ما جاء به فرويد هو انها أهملت تماماً تاريخ النقد الأدبي، وفي هذه الحالة يمكن ان تقول بان الجمالية والنقد الأدبي قد تخبطت إلى المشهد برؤى جديدة ومغايرة جذرياً ومضيفة جانب آخر إلى حقل النقد الأدبي إلا وهو التحليل النفساني . فتح فرويد بعمله هذا مسارات أدبية – نقدية جديدة: ربط العمل الإبداعي والدراسة العميقة في نفسية المؤلف وتوظيف مفاهيم جديدة ومغايرة لذاتية الإنسان تشبع الميول والصراعات النفساني ة البدائية في الفن والفهم، على ان الأدب والفن مرتبطان بأنماط عامة من النشاط والفعاليات البشرية. وعلى الرغم من انه ليس من الصعب التشكيك بما جاء به فرويد بما في ذلك من شطحات للخيال وتضاربات منطقية وتناقضات فانه

يستعرض إمكانية تعميق مجال التفسير الأدبي إلى أبعاد الذاتية البشرية الفردية والجماعية التي لم تبحث من قبل.

بعيدا عن الموضوعات والقضايا التي يبرزها النص الأدبي وسماته الشكلية وغيرها من السمات التقليدية، يمكن ان يدرس النص من خلال التدقيق في الدوافع اللاشعورية العميقة التي تقع مخفية في مخاوف الانسان وهواجسه وقلقه.

جاك لاكان Jacques Lacan (1901 – 1981)

الشخصية الثانية التي لها أهمية لا تقل كثيراً عن فرويد هو جاك لاكان. تتمحور أعمال المحلل النفساني الفرنسي جاك لاكان حول ما جاء به فرويد، أي إعادة قراءة أعمال فرويد في ضوء الآراء التي جاء بها علم اللغة والبنيوية. لم يكن مشروع لاكان مجرد محاولة لتطبيق هذه المقالات في مجال التحليل النفساني، بل من اجل إعادة التفسير المتبادل بين جميع هذه الميادين البحثية. وظف لاكان بشكل رائع هذه المناهج بما في ذلك الرياضيات والمنطق من اجل إعادة صياغة وصف فرويد للعقل اللاواعي ووصفه للذاتية البشرية من خلال المصطلحات السوسيرية في الربط بين الدال Signifier والمدلول عليه Signified. ان شخصية وآراء لاكان الغامضة جعلته يعيش علاقات عاصفة وغير طبيعية مع عائلته وأصدقائه وزوجاته. ولد في باريس في عائلة رومانية كاثوليكية أعطته اسم جاك ماري Jacques-Marie، ويقال ان آراءه (المعادية للاسمانية) عن اللغة والذاتية ولدت هنا (وجدت الإلهام هنا في رد فعل ضد أهمية التسمية الأصلية. بعد ذلك حذف مقطع ماري Marie من اسمه). درس الطب بعدها وبدأ التدريب في مجال الطب النفساني. في عام 1939 انضم إلى جمعية التحليل النفساني في باريس وأصبح رئيساً لهذه المنظمة عام 1953 لكنه انتقد بسبب وسائله الشاذة وغير التقليدية واعتبر في النهاية شخصاً منبوذاً ورد على ذلك بتأسيس مدرسته الخاصة به والتي اسماها "المدرسة الفرويدية" علماً انه أحلها بنفسه عام 1980اي قبل وفاته بسنة.

أما أهم الشخصيات التي أثرت في أعمال لاكان بالإضافة إلى فرويد هم سوسير Saussure ورومان ياكوبسن Roman Jakopson وهيكل Hegel. حقق لاكان الشهرة بعد نشر كتابة "كتابات Ecrits" عام 1977. لم يقتصر تأثير لاكان على مجال التحليل النفساني بل امتد ليشمل المدارس الفكرية الأخرى كالماركسية والنسوية والتفكيكية.

من فرضيات لاكان ان اللغة أصبحت ميداناً للدراسة العلمية، إذ لاحظ ان علم اللغة اكتسب صفة البحث العلمي، ويحتل حاليا مكانة مفصلية. يرى لاكان ان واحد من اسس علم اللغة الحديث يبدأ من هذا اللوغاريتم:

الدال	signifier	S
المدلول عليه	signified	s

صاغ هذا اللوغاريتم سوسير، إلا ان موضع علم اللغة السوسيري، كما يقول لاكان، يتوقف عند التمييز بين نظامين، لذلك يتوجب علينا ان نفهم هذا القصور من اجل إدراك الروابط بشكلها الدقيق إلى الدال ووظيفتها في تكوين المدلول عليه. يبدو ان ما يشير إليه لاكان هنا ان الفاصل في مخطط سوسير يكون هو نفسه خارج تركيب اللغة ومفروضاً عليها من الخارج، ان صح التعبير. ان هذا التمييز أو العائق الأساسي كما يقول لاكان يتجاوز عبثية أو اعتباطية العلامة المقيدة بالعلاقة ما بين المفردة والشيء. أي ان الطبيعة ما وراء اللغوية للفاصل لا يمكن تفسيرها أو الإشارة إليها على انها اعتباطية دالة (في الربط ما بين الدال والمدلول عليه).

ومنذ ظهور البنيوية قام جاك لاكان (الذي لُقب بفرويد الفرنسي) بصياغة نسخة سيميائية من نظرية فرويد محولاً المفاهيم الأساسية في التحليل النفساني إلى صيغ مستوحاة من النظرية اللغوية لفرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure وتطبيق هذه المفاهيم ليس على العمليات الذهنية للأفراد بل على فعاليات عملية الدلالة Signification (أي التعبير عن المراد بالكلمات). يشتمل

نهج لاكان على إعادة صياغة مفاهيم واليات فرويد الأساسية في أطار لغوي قائلاً ان العقل البشري يكون بواسطة اللغة التي يستعملها وليس بواسطة شيء موجود مسبقاً. على سبيل المثال، في ظل ما جاء به لاكان لا يعد الجندر والشهوة عناصر مولدة بل عناصر مولَدة في النظام الدلالي. أما أهم ما تضمنه النقد الأدبي اللاكاني فهو إعادة صياغة مفاهيم فرويد فيما يخص المراحل المبكرة في التطور النفساني -الجنسي وتكوين عقدة اوديب إلى التمييز بين مرحلة ما قبل اللغة في التطور (أو ما تسمى بالمرحلة التخيلية The Imaginary Stage) ومرحلة ما بعد اكتساب اللغة (وهي ما تسمى بالمرحلة الرمزية The Symbolic Stage). في المرحلة التخيلية لا يوجد هناك تمييز واضح بين الشخص والأشياء أو بين الفرد والآخرين ويتخلل ما بين هاتين الفترتين مرحلة المرآة Mirror Stage (كما يسميها لاكان) أي اللحظة التي يتعلم فيها الطفل تمييز نفسه في المرآة ويبدأ تبعاً لذلك بتكوين معنى الذات وإدراك نفسه شيئاً مستقلاً يتعزز فيما بعد من خلال ما يكتسبه من مخالطته للآخرين. وعندما يدخل الطفل المرحلة الرمزية، أي المرحلة اللغوية، يبدأ باستيعاب الاختلافات اللغوية في النظام المتوارث، بينما يبدأ بقبول موضعه المحدد سلفاً في هذه التضادات اللغوية فهو أما ذكر أو أنثى، أما أب أو ابن، أما أم أو بنت. المجال الرمزي للغة في ظل نظرية لاكان هو مجال قانون الأب حيث يكون الامتياز والشرعية للذكر (الدال ذي الامتياز Privileged Signifier كما يسميه لاكان) الذي يعمل على تأسيس النمط أو طريقة العمل لبقية الدالين جميعاً وبأسلوب مماثل ترجم لاكان آراء فرويد فيما يتعلق العمليات الذهنية في تكوين الأحلام إلى مصطلحات لغوية محولاً آليات الدفاع لدى فرويد إلى مجازات لغوية. وطبقاً للاكان، فان كل عمليات التعبير والتفسير اللغوي التي ولدتها الرغبة من اجل غاية مفقودة غير قابلة للتحقيق تنتقل باستمرار على طول سلسلة من الدلالات غير الثابتة ومن دون أية احتمالية في الثبوت على مدلول عليه ثابت.

هذا ويعد لاكان من المراجع المهمة في النظرية الما بعد بنيوية لما جاء به من آراء عن الاختلاف الذي يسكن النفس والسلسلة غير المتناهية في التبديلات في السعي وراء المعنى وقد استغلت الكاتبات النسويات الفرنسيات بشكل كبير تمييز لاكان بين مرحلة الأمومة (ما قبل اوديب) في المرحلة التخيلية، مرحلة ما قبل اللغة، والمرحلة الذكورية (المرحلة الرمزية، ما بعد اكتساب اللغة) (ص: 261).

النقد البدئي

ساد النقد البدئي أو الطراز البدئي في الثلاثينيات وقصد به النماذج الروائية المتكررة ونماذج الأحداث والشخصيات والأساطير والأحلام، أي كل العناصر التي تصنعها النماذج العمومية للنفس البشرية، والتي يولد العمل الأدبي من خلالها استجابة كلية من القارئ الفطن الذي يشارك المؤلف هذه العناصر. وأوضح مثال دراسة الأسطورة في جامعة كمبرج في أوائل القرن العشرين، اذ حددت هذه الدراسة النماذج الاوليه للأسطورة وقالت إنها تتكرر في مختلف الحضارات والأديان. وحددت دراسة أخرى النماذج المتكررة للخبرة عند إسلافنا القدامى، حيث تبقى هذه النماذج في اللاوعي الجماعي للجنس البشري ويعبر عنها بالأساطير والأديان والأحلام والإعمال الادبيه المتوعة.

لقد ركز النقاد البدئيون مثل بودكن ونايت على تكرر النماذج الاسطورية في الأدب، مثل التقاليد البدائية للملِك الذي يضحى به في أساطير الإلهة الذين يموتون لكي يبعثوا من جديد، وهذا مانجده في الإنجيل والكوميديا الالهية لدانتي.

أوجد هذا التوجه النقدي الطبيب والمحلل النفساني الفيلسوف السويسري كارل يونغ (1875 - 1961) الذي كان أحد تلامذة فرويد المتميزين. اعتمد كارل في نظرياته على دراسات فرويد إذ كان احدى الشخصيات المهمة في مجال التحليل النفسي والادبي. يتفق يونغ مع استاذه فرويد في ان العقل اللاواعي يتحكم بقوة في الكثير من سلوكنا الا انهما اختلفا في تعاطيهما مع العقل اللاواعي، اذ يرى فرويد ان كل فرد له عقل لاواعٍ مستقل عن غيره، أما يونغ فانه قال ان جزءاً من العقل اللاواعي مشترك بين جميع البشر. يقول يونغ ان للنفسية البشرية ثلاثة اجزاء: العقل الواعي الفردي ويقصد به حالة الادراك في الوقت الحاضر التي حالما تصبح من الماضي تكون جزءا من العقل اللاواعي

للفرد، ويقع تحت هذين الجزئين العقل اللاواعي الجماعي وهو مستودع المعرفة والتجارب والصور لدى البشر أي الذاكرة العرقية المشتركة البدئية التي غالباً ما يعبر عنها ظاهرياً في الخرافات والاساطير والطقوس. أما علاقة هذه الافكار بالادب فتأتي من التطابق في الحبكة والشخصيات التي وجدها دارسوا الادب في الاعمال التي انتجها الكتاب في بيئات منفصلة ولم يكونوا يعرفوا بعضهم بعضاً. نجد على سبيل المثال جيلبيرت موري مندهشاً بالتشابه الذي لاحظه بين وريستس وهامليت الذي قال عنه انه نتيجة الذكريات التي نحملها في اعماقنا، اي الذاكرة التي طبعت على ابداننا، لهذا نجد ان هذا النقد يطلق عليه احياناً تسمية النقد الاسطوري أو الخرافي أو البدئي أو الطوطمي أو الطقوسي، وكل تسمية من هذه التسميات تشير إلى كونية أو شمولية الانماط والصور الادبية التي تتكرر عبر الثقافات المختلفة وعبر حقب زمنية مختلفة.

على الرغم من ان العقل اللاواعي الجماعي لا يمكن الوصول اليه بشكل مباشر فمن الممكن ايجاده في الانماط البدئية الاصلية التي يعرفها يونغ على انها الصور الكونية (العالمية) التي ظهرت منذ العصر الغابر، الاشكال التي تعيد نفسها عبر التاريخ حيثما يُستعرض الخيال الابداعي. يمكن تمييز هذه الانماط بانها تظهر انماطاً وصوراً متطابقة تقريباً كما في الطقوس والشخصيات وحتى قصص باكملها وتحرض الافراد من ثقافات وخلفيات مختلفة تماما على الاستجابة بطريقة معينة بصرف النظر عن مكانهم وزمانهم.

قد تنشأ هذه الاشكال البدئية في المواقف الثابتة عند الانسان كفصول السنة او ألغاز الموت، إلا انها لا تُخلق عن قصد ولا تكتسب ثقافياً بل انها وصلتنا بشكل طبيعي كدوافع او نزوات ومعرفة مخبأة في مكان ما في طبيعتنا البايولوجية والنفسية والاجتماعية او كما يعرفها جون سانفورد "انها تشكل القاعدة أو الاساس للسلوك الغرائزي غير المكتسب والمشترك بين جميع البشر والتي تؤكد وجودها بطرائق معينة" نميزها في الادب ونستجيب لها مرة بعد اخرى

من خلال شخصيات او مواقف جديدة لها نفس الاشكال الجوهرية التي صادفناها من قبل وعرفناها. هذا وتظهر هذه الانماط البدئية في احلامنا وطقوسنا الدينية وكذلك في فننا وادبنا.

يقول تيم جيلسبي (ص: 58) ان تشابه الخرافات عبر الشعوب والعصور هو ما يثير الاهتمام حولها فبالرغم من ان كل مجتمع يصيغ خرافاته بطريقته الخاصة فاننا نرى انماطاً وصيغاً مشتركة حتى في خرافات الحضارات والثقافات المنفصلة عن بعضها مكاناً وزماناً. فالعناصر المشتركة - الرموز والدوافع ومسارات القصص والمواضيع - مع معانيها المرتبطة بها تتكرر. وهذا الادراك الذي نلمسه عند الاطلاع على هذه العناصر يعبر عن الخرافات الكونية الخالدة التي يتشاركها جميع البشر. قبل التوجه الى تحديد هذه الانماط المشتركة بين الخرافات ينبغي بيان ما المقصود بالخرافة myth.

ان لفظ الخرافة طبقاً للمعنى الدارج الذي بني على سوء فهم يقصد به قصصاً بدائية قديمة وأوهاماً وآراءً مبنية على تفكير مغلوط الا ان معنى الخرافات او الميثولوجيا اوسع من ذلك بكثر فهي ليست قصصاً مدرسية تتحدث عن الاله الاغريقي أو الروماني أو حكايات لتسلية الصغار. قد يصح ان الخرافات لا تتطابق مع مقاييسنا الحالية للواقع الحقيقي ولكن هذا ينطبق في الادب العظيم ايضاً. ان الخرافة، وكذلك الادب، تعكس واقع اعمق، فالخرافة كما يصفها مارك سشورير تعبير جوهري حيوي عن حياتنا الفطرية العميقة والادراك الاساسي للانسان في الكون تترتب في هيئة عدد من الاشكال أو الصور تعتمد عليها كل الاراء والمواقف (ص: 29). ويعرفها الين واتس قائلا "الخرافة مجموعة قصص - بعضها خيال وبعضها حقيقي - يعدها البشر لعدة اسباب وصفاً للمعاني الروحية الباطنة للكون والحياة البشرية(ص: 7). الخرافات جماعية مشتركة بطبيعتها تجمع القبيلة أو الامة سوية في فعاليات نفسية وروحانية مشتركة. الخرافة، كما يعبر عنها الين تات تعبير عن المعنى العميق لتوحد

المشاعر والافعال والعيش، ويضيف ميلفيل ان الخرافة كلية الوجود تظهر في كل مكان وزمان فهي عامل دينامي موجود في كل مكان في المجتمع البشري: تسمو فوق الزمن وتوحد الماضي (المعتقدات التقليدية) بالحاضر (القيم الحالية) وتمتد محاولة الوصول الى المستقبل (الطموحات الروحية والثقافية).

نأتي الآن الى تعريف هذه الانماط البدئية التي تتكرر في الخرافات. بالرغم من حقيقة ان لكل أمة ميثيولوجيتها الخاصة بها والتي تظهر في اساطيرها وفلكلورها وايديولوجيتها اي ان الخرافة تاخذ شكلها الخاص من البيئة الثقافية التي تنبع منها، فان الخرافة بشكل عام كونية. اضافة الى هذا فان موضوعات متشابهه قد توحد بين ميثيولوجيات مختلفة، وبعض الصور التي تتكرر في خرافات شعوب منفصلة عن بعضها في المكان والزمان لها معاني مشتركة او، بمعنى أدق، تُحدث استجابات نفسية متقاربة ومتشابهه وتؤدي وظائف ثقافية متشابهه. وهذه المواضيع والصور تسمى الانماط البدئية Archetypes التي يعرفها فيليب ويلرايت قائلاً:

تلك التي تحمل المعاني نفسها، أو معاني متشابهه لنسبة كبيرة من البشر إن لم تكن لجميعهم. ان رموزا معينة كالاب السماء و الارض الام والضوء والدم وغيرها تظهر مرة بعد اخرى في ثقافات بعيدة جدا عن بعضها في المكان والزمان ولا توجد هناك اية احتمالية لتأثر تاريخي او اتصال سببي بينها (ص: 111).

وفيما يلي بعض هذه الانماط مع المعاني الرمزية التي ترتبط بها علماً ان هذه المعاني قد تتباين من سياق الى اخر.

أ. الصور

1. **الماء**: لغز الخلق، الولادة، الموت، التطهر والخلاص من الخطيئة، الخصوبة والنمو. طبقاً ليونغ فان الماء هو الرمز الاشهر للعقل اللاواعي:

أ. البحر: ام الحياة كلها، اللغز الروحاني واللانهاية، الموت والحياة من جديد، الخلود، العقل اللاواعي.

ب. الانهار: الموت والحياة من جديد، سير الزمن الى الخلود، المراحل الانتقالية لدورة الحياة، تجسد الاله.

2. **الشمس (النار والسماء المرتبطة بها كذلك):** الطاقة الابداعية المتجددة، قانون الطبيعة، التفكير، والحكمة والرؤية الروحانية) الاب (يرتبط القمر والارض بالانثى او الام) مرور الزمن والحياة.

أ. شروق الشمس: الولادة، الخلق، التنوير.

ب. غروب الشمس: الموت

3. **الالوان**

أ. الاحمر: الدم، التضحية، مشاعر العنف، الفوضى.

ب. الاخضر: النمو، الاحساس، الامل، الخصوبة. في السيق السلبي قد يرتبط بالموت والخراب.

ج. الازرق: وغالباً ما يكون ايجابي مرتبط بالحقيقة، المشاعر الدينية، الامن، النقاء الروحي (وهو لون الام العظيمة او الام المقدسة).

د. الاسود (الظلام): الفوضى، الغموض، المجهول، الموت، الحكمة البدئية، اللاوعي، الشر، الملنغوليا (الانقباضية او النزوع الى الحزن).

ه. الابيض: وهو متعدد المعاني وأوجهه الايجابية تشمل النور، النقاء، البراءة، الخلود، أما الأوجه السلبية فهي الموت، الرعب، الحقيقة المعتمة للغز الكوني المبهم.

4. **الدائرة (الجسم الكروي):** التمام، الوحدة.

أ. المندالة: الرغبة في الوحدة الروحانية والتوحيد النفسي.

ب. البيضة (الشكل البيضوي): لغز الحياة وقوى النسل والنشوء.

ج. يانغ -ين: رمز صيني يمثل اتحاد القوى المعاكسة لليانغ (الذكر - النور - النشاط - العقل الواعي) والين (الانثى - الظلام - السلبية - واللاوعي).

د. اوروبوروس: الرمز القديم للافعى وهي تعض ذيلها مجسدة دورة الحياة السرمدية، اللاوعي البدئي (الاصلي)، وحدة القوى المتضادة (كما في يانغ -ين).

5. **الافعى** : رمز الطاقة والقوة النقية (الليبيدية)، الشر، الفساد، الفجور، الدمار، اللغز، الحكمة، العقل اللاوعي.

6. **الارقام**

أ. ثلاثة: النور، الوعي الروحي والوحدة (كما في الثالوث الاقدس)، الاب.

ب. أربعة: دورة الحياة، الفصول الاربعة، الام، الارض، الطبيعة، العناصر الاربعة (التراب، الهواء، النار، الماء).

ج. خمسة: تجسيد التوحيد، الاوصال الاربعة والراس الذي يتحكم بهن (الذراعان والساقان)، الجهات الاربعة (الشمال - الجنوب - الشرق - الغرب) والمركز.

د. سبعة: وهو الاقوى بين هذه الارقام وتجسد التلاحم بين ثلاثة واربعة، اكتمال الدورة، التلاحم التام.

7. **المرأة البدئية:** (الام العظمى، الغاز الحياة والموت والتحول، الانثى المرتبطة بالقمر).

أ. المرأة الصالحة: (الجوانب الايجابية من الارض الام) مرتبطة بالحياة الاساسية، الدفئ، القوت، الحماية، الخصوبة، النمو، الوفرة (مثل سيريز الهة الزراعة عند الرومان وديمتر الهة الزراعة عند الاغريق).

ب. الام الشريرة: (وتضم الجوانب السلبية للارض الام) الساحرة المشعوذة، امرأة مغوية، عاهرة، مصاصة دماء (وحش خرافي زعموا ان له راس امراة وصدرها وجسم افعى وانه يغوي الاطفال والفتيان ليمتص دمائهم - العرافة)، الامراة الفاتنة المغوية الفاسقة، العريدة، الخوف، الخطر، الظلام، تقطع الاوصال، التخنيث، الموت، العقل اللاواعي في جوانبه المرعبة.

ج. شقيقة النفس: سوفيا، الام المقدسة، الاميرة أو السيدة الجميلة، تجسيد الالهام والتمام الروحي.

8. العاشق الشيطان (نصف اله) (النظير الذكر للام الشريرة): الشرير، الشيطان - دراكيولنا.

9. الشيخ الحكيم (المنقذ، المفتدي، المخلص، غورو) تجسيد للقاعدة الروحية والمعرفة، التفكير، التبصر، الحكمة، الذكاء، الحدس من جهة ومن جهة اخرى حسن النية والاستعداد لمساعدة الاخرين مما يجعل شخصيته الروحية بسيطة بما فيه الكفاية. واضافة الى حكمته ودهائه يُعرف الشيخ بصفاته الخلقية. يظهر الشيخ دائما عندما يكون البطل فاقدا للامل في موضع اليأس حيث لا يحرره من هذا الا التفكير المتبصر ولان البطل لا يمكنه ان ينجز هذا بنفسه لاسباب ظاهرة وباطنة تأتي المعرفة المطلوبة لتعويض هذا العجز على شكل فكرة من شيخ حصيف محب للمساعدة.

10. المحتال (المزاح، المهرج، الابله): المخادع، المحتال، الشبح الضاج (روح شريرة تنسب اليها الاصوات المستعصية على التفسير) واثق من نفسه، الطبيب (الشامان: كاهن يستخدم السحر لمعالجة المرضى ولكشف المخبأ وللسيطرة على الاحداث)، الساحر (فنان بارع في العاب الشعوذة والخداع)، الروح الزئبقية (المتحول). يبدو المحتال هنا نقيض الشيخ

الحكيم وذلك لصلته الوثيقة بنمط الظل. ولابد من التذكير هنا ان له جانباً ايجابياً اذ يؤدي وظيفة مداوية من خلال تاثيره التحولي. تقول جين روزير سميث ان دور المحتال الذي يوجد النظام من الفوضى يعلل مركزيته في ميثولوجيا وفولكلور العديد من الثقافات. وبينما ظهر نمط امحتال في الثقافات عبر العالم من العصر السحيق فانه ظهر بشكل مميز في الثقافات الافريقية - الاميركية والاميركية - الهندية.

11. الحديقة: الجنة، البراءة، الجمال غير المدنس (ا الانثوي بشكل خاص)، الخصوبة.
12. ان رمزية الشجرة تشير بشكل عام الى حياة الكون بوصفه نظاماً متناغماً: تماسكه، نموه وتطوره، تكاثره، وعمليات التوالد والانتاج. انها تشير الى الحياة التي لا تنضب وهي بهذا تشبه رمز الخلود.
13. الصحراء: القحولة (الجفاف الروحي)، الموت، العدمية (النهلسنية)، اليأس.
14. الجبل: الطموح والالهام، التامل، السمو الروحي. يشير الجبل الى غاية الحج (الحياة) والمرتقى (رحلة مقدسة طويلة والعودة الى الماضي) لذلك يكون فيه دائماً معنى سايكولوجي للروح.

ان هذه الامثلة ليست شاملة بلا شك، لكنها تمثل بعض الصور البدئية الاكثر شيوعاً والتي قد يجدها القارئ في الادب. كما ان هذه الصور قد لا تمثل بالضرورة نمطاً بدائياً في كل مرة تظهر في العمل الادبي. ان الناقد ذو الرؤية الثاقبة لا يعتبرها نمطا بدئيا الا اذا دعم السياق الكلي للعمل منطق القراءة البدئية.

ب. موضوعات الانماط البدئية

1. الخلق: قد يكون هذا الموضوع الرئيس والابرز بين جميع الانماط البدئية. ان كل ميثيولوجيا في الواقع تبنى على تفسير ما لكيفية ظهور الكون والطبيعة والبشر الى الوجود على يد شخص (اله) او اشخاص.

2. الخلود: وهو موضوع جوهري اخر وقد ياخذ احد هذين الشكلين القصصين:

أ. الهروب من الزمن: العودة الى الجنة، حالة الكمال، منتهى السعادة السرمدية التي ينعم بها الرجل والمرأة قبل هبوطهما المأساوي في الفساد والفناء.

ب. الغوص الروحاني في الزمن الدوار: موضوع الموت اللامتناهي والتوالد من جديد - يحقق البشر نوعاً من الخلود بالخضوع والاذعان لدورة الطبيعة الابدية والغامضة وتحديداً دورة فصول السنة.

3. الانماط البدئية للبطل: (انماط التحول والتحرر والتخلص والتجدد).

أ. السعي (الضالة المنشودة) يقوم البطل (المنقذ - المحرر) برحلة طويلة يؤدي خلالها مهاماً مستحيلة، معارك مع الوحوش، يحل لغزاً لا يحل، ويتخطى عوائق يعسر تخطيها من اجل انقاذ المملكة.

ب. التلقين والاطلاع: حيث يخضع البطل لسلسلة من المحن الشديدة والموجعة في انتقاله من الجهل والفجاجة الى البلوغ الروحي والاجتماعي اي حالة تحقيق النضوج والتحول الى فرد ناضج في مجتمعه. ويشمل التلقين عادة ثلاث مراحل هي: 1)الانتقال، 2) التحول)، و 3) العودة. وتعدّ هذه ايضاً نوعاً من نمط الموت والتوالد من جديد.

ج. كبش الفداء المضحي: البطل الذي ترتبط فيه مصلحة القبيلة أو الامة لابد ان يموت ليكفر عن خطايا الناس ويستعيد ارض الخصوبة والثمر.

ج. الانماط اصنافاً ادبية

بالاضافة الى الصور والموضوعات التي تظهر انماطاً بدائية، توجد هنالك مجموعة اكثر تعقيدا وهي الاصناف الادبية التي تطابق الفترات الرئيسة لدورة فصول السنة. يبين نورثروب فراي ان الاصناف الادبية التي تتوافق مع فصول السنة الاربع هي:

1. اساطير وخرافات الربيع: الكوميديا.
2. اساطير الصيف: الرومانسية.
3. اساطير الخريف: التراجيديا (المأساة).
4. اساطير الشتاء: التهكم او سخرية القدر.

هذا ويربط فراي بشكل واضح بين الادب والخرافة مؤكداً ان الخرافة مبدأ منظم بنائياً في الشكل او الاسلوب الادبي وان النمط البدئي عنصر جوهري في خبرة او تجربة الفرد الادبية. ويضيف قائلاً ان الميثيولوجيا ككل تمثل مخططاً لما يعنيه الادب اي انها بحث خيالي لما يمكن تخيله عن حالة الانسان منذ البداية حتى النهاية، من القمة الى القاع (ص: 191).

ظهور النقد البدئي

1. الانثروبولوجيا

تطور النقد الادبي البدئي بفضل عدد من المجالات الاكاديمية سيما الانثروبولوجيا والتحليل النفسي. يقول تيم جيلبسي (ص: 59) ان اول من وضع حجر الاساس لهذا النقد هو الاسكتلندي جيمس فريزر James Frazer (1854 - 1941) من خلال اعماله في مجال علم الانثروبولوجيا بعد التقدم السريع

الذي تحقق في ميدان الانثروبولوجيا نهاية القرن التاسع عشر. قام مجموعة من الباحثين في بداية القرن العشرين بنشر مجموعة من الدراسات في جامعة كامبريج طبقوا فيها اكتشافات الانثروبولوجيا الحديثة من اجل فهم الاثر الادبي الاغريقي من خلال اصول الخرافات والطقوس الدينية. كان العضو الابرز في هذه المجموعة جيمس فريزر الذي قدم دراسة مقارنة للاصول البدائية للدين في السحر والطقوس والاساطير. ان أهم ما قدمه فريزر في هذه الدراسة اظهار التشابه الجوهري لحاجات الانسان الرئيسة في كل مكان وزمان بناء على ما لاحظه من تشابه كبير في القصص والشعائر الدينية في الثقافات التي لم تتصل ببعضها اطلاقاً (جيلبسي، ص: 59). يقول فريزر:

تحت اسم اوزيريس وتموز وادونيس وانيس قدمت شعوب مصر وغربي اسيا تلاشي الحياة وعودة انتعاشها السنوي، خاصة الحياة النباتية التي اعطوها صفة الاله الذي يموت كل سنة ثم يحيا من جديد. تنوعت اسماء وتفاصيل الطقوس الدينية من مكان الى اخر الا ان الجوهر هو ذاته في جميعها (فريزر، 1933: ص325).

اغلب المجتمعات تناولت في قصصها الرئيسة الموت والتجدد الروحي للملوك اذ اعتقدت العديد من الشعوب البدائية ان الحاكم كان اله او شبه اله وان حياته مرتبطة بدورة حياة الطبيعة ووجود البشر. وبسبب هذا الارتباط شعر الناس ان امنهم او حتى امن العالم باسره يعتمد على حياة هذا الملك (الاله). كان لكتاب فريزر "الغصن الذهبي" الاثر البارز في ادب القرن العشرين ليس فقط على النقاد بل حتى على الكتاب المبدعين مثل توماس وجيمس واليوت.

2. كارل يونغ

عد يونغ نظريات فرويد سلبية جدا بسبب تاكيد فرويد على الجانب العصابي من العقل او النفس بدلا من الجانب السليم. كما اكد يونغ ايضاً ان هذه الانماط البدئية ليست افكاراً او انماط تفكير موروثة بل انها ميول

للاستجابة لحافز معين الطرائق نفسها. كما يضيف ايضا ان الخرافات هي الطرق التي تصبح من خلالها الانماط البدئية واضحة. اشار يونغ كذلك الى ان الانماط تفصح عن نفسها في احلام الافراد لذلك يمكننا القول ان الاحلام "اساطير مشخصنة" والاساطير "احلام غير مشخصنة".

يرى يونغ ان ثمة علاقة جوهرية بين الاحلام والخرافات والفن اذ ان كل هذه الاشياء تمثل المجال الذي تصبح من خلاله الانماط البدئية واضحة للعقل الواعي.

3. نقد الاساطير والحلم الاميركي

بالاضافة الى علم الانثروبولوجيا وعلم النفس اليونغياني هناك تاثير ثالث بارز في نقد الاساطير وتحديداً في تفسير الادب الانكليزي. من الواضح في هذه التشكيلة من الخرافات المحلية المسماة "الحلم الاميركي" والدراسة المكثفة التي تلتها على يد المختصين بالادب لتحليل العناصر التي تكون الشخصية الاميركية الخاصة بادبهم فقد كانت نتيجة هذا التحليل ان للاعمال الرئيسة التي انتجها الكتاب الاميركان خصوصية معينة وان هذه الخصوصية يمكن ان تعزى الى حد كبير الى التاثير (السلبي والايجابي) للحلم الاميركي. كان احد وجوه هذه الاساطير اسطورة "جنة عدن من جديد Edenic Possibilities" التي تعكس الامل في ايجاد جنة ثانية في العالم الجديد (القارة الاميركية) منذ اللحظة التي سكنها الاوروبيون، كان ينظر الى اميركا على انها ارض الفرص اللامتناهية اي المكان الذي يمكن للبشر ان تكون لهم فرصة ثانية في تحقيق امنياتهم الاسطورية في العودة الى الجنة بعد قرون من الفقر والتعاسة والفساد. وكان مفهوم ادم الاميركي مرتبطا ارتباطا وثيقاً باسطورة جنات عدن ويقصد بآدم الاميركي بطل العالم الاسطوري الجديد الذي يصفه لويس انه شخصية جديدة كلياً وبطلُ المغامرة الجديدة ، انه شخص متحرر من التاريخ، ومتنصل عن الاسلاف، لم تدنسه وراثة العائلة والعرق، شخص قائم بذاته متكل على نفسه،

يحث نفسه بنفسه، مستعد لمواجهة ما ينتظره معتمداً على مصادره الفردية الباطنية (ص: 5).

تمثل رواية هيك فين Huck Finn نمط آدم الاميركي التي تعد من اعظم اعمال الادب الاميركي كما يعتبرها بعض النقاد واحدة من روائع الادب. قد يكون سبب هذا الاجلال لهذه الرواية انها تجسد الاسطورة الكونية الاممية. هذا وتتكون رواية هيكلبيري فين من عدة انماط بدئية موجودة في الادب العالمي:

1. السعي: هيك شخص هائم متنصل من ثقافته باحثاً عن مجتمع حقيقي عامر غير ذلك المجتمع المنافق المادي الذي رفضه.
2. رمزية الماء: التي تمثلت بنهر المسيسبي الذي احيط بالصفات المقدسة فهو رمز بدئي عن لغز الحياة والخلق والولادة ومرور الزمن تجاه الفناء والعودة للحياة من جديد كما في حالة وفاة هيكلبيري الرمزية وحالات اختفاءه المتعددة وهوياته الجديدة عندما عاد الى شاطئ النهر وكذلك الشعر الغنائي الذي يصف به جمال النهر العظيم. كذلك يعتبر هذا النهر شبيهاً بالجنة اذا ما قورن بالشاطئ حيث يواجه هيك فين الفساد والوحشية المقيتتين.
3. نمط الظل: والد هيك فين وشره وفساده الكريهان يمثلان الشخصية الشريرة التي اسماها يونغ الظل.
4. المحتال: تتجسد هذه الشخصية البدئية بشخصية هيك والملك والدوق.
5. الشيخ الحكيم: يمثل جيم مفهوم يونغ عن الشيخ الحكيم الذي يمد البطل الشاب بالرشاد الروحي والحكمة الاخلاقية.
6. المرأة:

أ. الام الطيبة وتتمثل بشخصية السيدة لوفتيس.

ب. الام الشريرة وتتمثل بشخصية الانسة واتسون.

ج. رفيقة الروح: سوفيا كرانيفورد، هاري جين ويلكس

7. المبادرة: حيث يقوم هيك بمجموعة من التجارب المؤلمة في انتقاله من الجهل والبراءة الى حالة البلوغ الروحي.

ملاحظة نقدية

مما لا شك فيه ان نقد الاساطير او النقد البدئي يقدم فرصة تعزيز فهمنا وتقييمنا للادب فليس لاي مدرسة اخرى هذا الجمع ما بين العمق والتوسع. فكما نرى ان النقد البدئي يقف خلف المجالات التاريخية والجمالية في النقد الادبي ويعود بنا الى اقدم طقوس ومعتقدات الانسان والى داخل اعماق انفسنا فلا بد في الوقت نفسه من الاشارة الى بعض القصور في هذه الطريقة. على سبيل المثال، فبالرغم من ان بعض نقاد هذه المدرسة افترضوا ان هناك انماطاً بدئية واسطورية عالمية كونية فان المنظرين المعاصرين خالفوا هذا الراي وقالوا ان اعمال يونغ خاصة بنيت على ميثولوجيا الثقافة الغربية حصراً، لذلك فان الثقافات الاخرى قد تكون لها خرافات مختلفة جدا. اضافة الى هذا يتوجب على القارئ توخي الحذر في عدم إعتماد الطريقة التي اوجدت حديثاً ونبذ غيرها او ان يحاول تقييم الادب في ضوء هذه الطريقة الجديدة كما حدث مع النقاد النفسانيين عندما اهملوا القيم الجمالية العظيمة في الاعمال الادبية وصبوا اهتمامهم في الجنسانية. على نقاد النقد البدئي ان يعوا القيمة الجمالية للعمل الادبي نفسه وان لا يتعاملوا معه على انه مجرد حاوية للانماط والطقوس البدئية او الاصلية، فالأدب قبل وبعد كل شيء فن. فهؤلاء النقاد، في النقد النفساني والبدئي، يركزون على الشكل الفني والمعنى الذي يعزز ويسند طرائقهم فقط.

النقد الجديد

يقصد بالنقد الجديد في الاربعينيات والخمسينيات الحركة النقدية التي قادها رتشاردز واليوت وبروكس وليفس. ورغم تعدد تيارات النقد الجديد ، فإنها تشترك في السمات الأربع التالية:

1. تعامَل القصيدة على حد تعبير اليوت قصيدة وليس أي شيء آخر، وتؤخذ مستقلة ومكتفية ذاتياً. على الناقد كما يقول رانسم إن يكون موضوعياً وان يقر باستقلالية العمل الأدبي القائم بذاته. وفي تقييم عمل ما ، على الناقد أن يتجنب الإشارة إلى تاريخ حياة المؤلف وتجاربه الشخصية أو إلى الظروف الاجتماعية التي ولد العمل في رحمها ، والى تأثيره النفسي والأخلاقي في القارئ ، وان يتجنب مقارنة العمل صيغه ومضموناً. وبسبب إصراره على عزل العمل عن كل الظروف المحيطة به ، فان النقد الجديد يعد عادة ضرباً من النقد الشكلي.
2. إن مبادئ النقد الجديد لفظية بالدرجة الأولى ، أي انه يرى العمل الأدبي لوناً لغوياً تعرَّف سماته بمدى اختلافها عن لغة العلم وعن الخطابين العملي والمنطقي ، ويحلل المعاني والتفاعل ألمفردي والصيغ البلاغية. انه يؤكد الوحدة العضوية للعمل وبنيته الكلية ومعاني ألفاظه.
3. يتسم النقد الجديد بالتحليل الدقيق للعلائق المتشابكة والغموض اللفظي والبلاغي ، مستنيراً بكتابات ريتشاردز و امبسن.

ان التصنيف القائم بين الأصناف الادبيه من شعر ومسرحية ورواية... لايلعب دوراً رئيساً في النقد الجديد ، إذ كيفما يكون الصنف ، فانه يرى المكونات الاساسية للعمل الأدبي الكلمات والصور البلاغية والرموز ، وليس الشخصيات والفكرة والحبكة. تضفي هذه المكونات على العمل قيمة عالية تجسد التوتر والسخرية والتناقض في التوفيق بين البواعث المتعددة وفي إيجاد التوازن بين القوى

المتضاربة. وبعيداً عن الحبكة والشخوص، فأن لصيغة العمل بنيته الدلالية التي تتطور إلى وحدة مستقلة خلال عرض الإحداث الرمزية. يعرف كريغر النصية بأنها الادعاء ان القصيدة نص مغلق محكم يمنع هروبنا إلى عالم الإشارة أو الحديث خارجه ويتطلب منا ان نقيم العمل مادة جمالية.

هذا ويستثني النقد الحديد كما يقول جون كراو رانسوم (ص: 343) ما يلي:

1. الانطباع الشخصي، إذ ان عملية النقد ينبغي ان تتناول طبيعة العمل، لا اثره في الفرد.
2. التلخيص وإعادة الصياغة لان الحبكة والقصة تعبير تجريدي عن المحتوى الحقيقي للنص.
3. الدراسات التاريخية بما في ذلك الخلفيات الادبية والسير الذاتية والمصادر الادبية.
4. الدراسات اللسانية التي تتضمن تحديد الإلماع او الاشارات الضمنية غير المباشرة ومعاني المفردات.
5. المحتوى الاخلاقي لأنه لا يشير الى المحتوى الكلي للنص.
6. اي دراسة خاصة اخرى تتعامل مع محتوى تجريدي او واقعي معين مأخوذ من العمل الادبي.

كما ويرى رانسوم ان يكون النقد الادبي اكثر علمية ودقة ونظاماً وان التأكيد يجب ان ينتقل من الدراسات التاريخية الى الفهم والتقييم الجمالي والفني. وبينما يقر أهمية كل من المعلومات التاريخية والسيرية فانه لا يعدها الغاية بل الوسيلة من اجل الوصول الى الهدف الحقيقي للنقد الذي يعنى بتحديد القيم الجمالية والفنية للأدب والاستمتاع بها اي ان الناقد يجب ان يدرس الادب عينه وليس عن الادب (حبيب، ص: 622).

كانت الاساليب النقدية السائدة في مطلع القرن العشرين سيرية وتاريخية ونفسانية وورومانسية وذاتية، وبينما وظف النقاد الليبراليون مثل بارينفتون وماتثيسين الطرائق التاريخانية في دراسة الادب، اكد ماتيثيسين في الوقت نفسه على الجوانب الجمالية وتجسد هذا التوجه الشكلاني في النقد الجديد ومدرسة شيكاغو. استخدم مصطلح "النقد الجديد" لأول مرة عام 1910 في محاضرة لجون سبيفارن الذي اكد على النقد الذي يعطي الاولوية للجوانب الفنية والجمالية للأدب على حساب الاعتبارات التاريخية والنفسانية والأخلاقية. ان بعض خصائص النقد الجديد المهمة نشأت في انكلترا في عشرينيات القرن الماضي في اعمال كل من اليوت وإيزرا باوند وكذلك في دراسات ريتشاردز ووليم ايميسون.

هذا ويذكر ان النقد الجديد لم ينشغل بدراسة السياق التاريخي والسيري والإيديولوجي وغيره ولم يهتم كذلك بمغالطات القصدية والتأثر بل اختص عوضاً عن هذا بالنص ولغته وبنائه، فلم يبحث في معنى النص بل في كيفية تحدث ذلك النص. انشغل هذا التوجه النقدي في تقفي كيفية ترابط اجزاء النص وكيفية تحقق تناسقها وتناغمها: كيف تحتوي على السخرية والتناقض والترابط وتكافؤ الاضداد والغموض. اختص هذا النقد بالقصائدية poem-ness دون غيرها (اي الجوهر او الخلاصة الشكلانية للقصيدة) (ص: 19).

يقول فرانسز (2008: 28) ان هذه الحركة الادبية بدأت في عشرينيات القرن العشرين في جامعة فاندربيلت حينما قامت مجموعة صغيرة من اساتذة الادب وطلبته بالعمل على ايجاد طريقة نظامية في تحليل النصوص الادبية بعيدا عن اشكالات الطريقة التي اعتمدت على النقد السيري والذاتي التي سادت في العقود التي سبقت. ومن اجل معالجة القضايا التي خلفتها تلك المدارس النقدية قام النقاد الجدد وعلى رأسهم ويمسات وبيردسلي بإيجاد مجموعة من المغالطات من اجل بيان ما ينبغي على الناقد او دارس الادب فعله عند قيامه بالتفسير الادبي.

ورداً على النقد السيري الذي ركز اهتمامه على العبقرية الفردية للمؤلف، كتب ويمسات وبيردسلي مقالة بعنوان "المغالطة القصدية Intentional Fallacy" داعيا فيها الى الابتعاد عن مؤلف النص اي النقد الذي يتعدى حدود النص ويركز في سيرة المؤلف وسيكولوجيته. كذلك اصدر هذان الناقدان مقالاً آخراً بعنوان "المغالطة التأثرية Affective Fallacy" اكدا فيها ضرورة الابتعاد العاطفي عن النص، فالشخص الذي يرتكب المغالطة التأثرية هو شخص التبست عنده القصيدة ونتاجها (اي التباس ماهية القصيدة بما تفعله القصيدة) وهذا يقود حتما الى اختفاء القصيدة خلف القارئ. تجسد هاتان المقالتان منطلقا اساسيا في النقد الجديد ألا وهو أن ما يحتاجه الناقد هو النص عينه وليس اي شيء اخر.

بهذا يمكن القول ان النقد الجديد جزء من النظرية الشكلانية حيث يعتبر المعنى نتاجا للعمل الادبي ومكوناته الشكلانية وليس نتاجا لمتلقي ذلك العمل، لذلك فان دراسة الادب بالنسبة للنقد الجديد تتمحور حول النص عينه وليس الثقافة او المؤلف الذي انتج ذلك النص، وهذا ما يضع النقد الجديد في صدام مباشر مع بقية المدارس كنقد القارئ مثلا، فهو امتداد لحركة "الفن من اجل الفن" التي تنادي بان يكون العمل الادبي جميلاً لا يحمل مسؤولية اجتماعية ولا ان يكون حقيقياً بأي شكل من الاشكال.

النقد الظاهراتي

اضافة الى النقد الجديد، تميزت الاربعينيات والخمسينيات بالنقد الظاهراتي. بدأت الظاهراتية بريادة الألماني هزرل فلسفة تحلل الوعي البشري بوصف العالم المادي كما نخبره بعيداً عن أية فرضيات مسبقة. وطبقها في الأدب البولندي انغاردن الذي يقول أن العمل الأدبي ينشأ في أحداث وعي مؤلفه إتجاه أمر ما. تمكن هذه الإحداث الواعية القارئ من أعادة تجديد خبرة العمل بموجب وعيه هو. بهذا، فأن القراءة النشطة تستجيب إلى تسلسل الكلمات المطبوعة بأجراء واع يملأ الجوانب الكامنة للنص ويولد الجمالية التي لاتبحث عن الحقيقة الموجودة خارج العمل، بل تنشئ عالمه الخيالي الخاص به.

لقد تبنت النقد الظاهراتي مدرسة جنيف النقدية. وخلافاً للنقد الشكلاني الذي تبنى الموضوعية، فقد جنح النقد الظاهراتي الى الذاتية في التحليل. وتمتد جذوره خلال القرن التاسع عشر إلى النقد التعبيري الرومانسي الذي رأى في العمل الأدبي إبانة لشخصية المؤلف. يقول بولَ Poulet القيادي في مدرسة جنيف: "عندما اقرأ كما يجب، مع الالتزام التام بما هو مطلوب من أي قارئ، فأني ادع أفكار الآخر تجول في ذهني كما لو كانت أفكاري، ويتصرف وعيي كما لو كان وعي الآخر".

بهذا تهدف مدرسة جنيف إلى تحديد الوعي المتميز لكل مؤلف والى تمكين القارئ من تقمص هذا الوعي.

أما في الستينيات، فقد ظهر النقد الأدبي كما ورد في الجدول بثلاثة وجوه: النقد الأنثوي والنقد البنيوي والاسلوبية.

البنيوية الأسلوبية

إما لفظة الاسلوبية فقد استخدمت منذ الخمسينيات للنقد الذي يعمل على إحلال التحليل الموضوعي او العلمي في أسلوب تحليل النصوص محل التحليل الذاتي او الانطباعي. لقد تبنى هذا الأسلوب رومان ياكوبسن وغيره من الشكليين الروس وعموم البنيويين الأوربيين. وللاسلوبية صيغتان متمايزتان :

1. تحدد ألصيغه الأولى سمات الأسلوب من خلال التمييز التقليدي بين ما يقال وكيف يقال او بين مضمون النص وشكله. تحدد سمات المضمون بمعلوماته ورسالته ومعناه الافتراضي، في حين يتحدد الأسلوب بكيفية تقديمه لهذه المعلومات. وتستخدم الاسلوبية المفاهيم اللسانية في تحديد مزايا الأسلوب بتصنيف هذه المزايا إلى صوتية تخص القافية والبحور الشعرية ونحويه تخص أنواع البني الجملية ومفردية أي ان تكون الكلمة مجردة أو ملموسة وبلاغية تخص المجازات والاستعارات .

وبدافع تأكيد الموضوعية اعتمد الاسلوبيون الحاسوب في تحليل الاسلوب واعتمدوا التمييز السوسيري بين العلائق الاستبدالية والتلاؤمية والتمييز التحويلي بين البنية السطحية والبنية العميقة وبين صيغ أفعال الكلام المتعددة لأوستن ومن جاء بعده .

2. ظهرت في أواسط الستينيات ألصيغه الثانية لهذا الصنف النقدي التي عرفت الأسلوبية بأنها " دراسة استخدام اللغة في الأدب " والتي اهتمت تبعاً لذلك بأوسع سمات اللغة.

بهذا التعريف العريض اتسعت الأسلوبية لتشمل كل الاهتمامات النقد الأدبي التقليدي والبلاغة التقليدية. أنها تركز على النص نفسه وتعمل على اكتشاف القوانين التي تمكن العناصر اللغوية من تأدية معانيها وتأثيراتها.

البنيوية الفرنسية

إن جميع عناصر نص ما المترابطة فيما بينها والعلائق القائمة بينها تشكّل ما نُسمّيه بالبنية. ومع أنّ شكل النص الأدبي ركنٌ أساس فيه، فإنّ البنية أكثر أهمية منه. الشكل مرتبط بدقة بالمعنى، أما البنية فهي ما تجعل المعنى ممكنًا. إنّها من وجهة النظر الفرنسية، ما تمكّن المعنى من الظهور.

عندما نتحادث فإننا لا ندرك عادةً البنى التي لا تولّد المعنى، إننا نقول عادةً إنّ المتحدّث هو الذي يولّد المعنى إمّا بالكلام أو بالإشارة أو حتى بالموسيقى والرسم... وظل هذا الظنّ قائمًا حتّى ظهور فردناند دي سوسير 1857 – 1913، الذي طرح سؤاله الجوهري: كيف تعمل اللغة؟ ميزّ سوسير الذي ظهر كتابه بعد عامين من وفاته بين مستويين للغة: الكلام الفعلي Parole واللغة المُجرّدة Langue، وقال إنّ اللغة نظام علامات تحدّدت أشكالها لا من خلال ما تعنيه العلامة، بل لكي تميّز نفسها عن بقية العلامات في تلك اللغة. العلامة هي الكلمة، ولكل لغة كلماتها التي تشير إلى الأشياء من حولنا. العلاقة بين الكلمة وما تعنيه عشوائيّة بمعنى أنّها لا تستند إلى أيّ تفسير منطقي، إنّما استقرّت بعد اختيارها عرفيًّا. وما دام شكل الكلمة لا يتحدّد بالمعنى، فإنّه يتحدّد بالاختلاف: المطلوب من كلّ كلمة أنْ تتمايز شكلاً عن كل الكلمات الأخرى في اللغة المعنيّة. يقول سوسير: "إن أكثر سمات الكلمة دقة أنها تختلف في شكلها عن كلّ الكلمات الأخرى في اللغة المقصودة" قد يكون الاختلاف الشكلي جزئيًّا: ولاء – وفاء، أو كليًّا: حضر – يلعب.

يُسمّي سوسير شكل الكلمة "الدال" ويُسمّي معناها "المدلول" علمًا أنّ أي تغيّر يطرأ على الدال مهما كان طفيفا سيُشير إلى مدلول جديد. إنّ المدلول ليس شيئًا مُحدّدًا في العالم الحقيقي كما قد يبدو لنا. فإنْ عرّفنا "فاكهة" بأنّها (ثمرة ذات طعم لذيذ وفي وسطها بذرة) فإنَّ هذا لا يعني أنّ "فاكهة" تشير إلى شيء مُعيّن موجود في حديقتنا، بل صنف أشياء قد تحوي بذرة في وسطها أو لا تحوي.

معنى هذا أنّ المدلول مفهومٌ ذهني. وسيكون الأمر أكثرَ تعقيدًا إذا ذهبنا إلى كلمات مجرّدة مثل حب وشجاعة. إنّ مبدأ الاختلاف الذي يعطي لكلّ كلمة شكلها الخاص بها يُحدد أيضًا معناها الخاص بها.

السُؤال الآن: ما الذي يُحدد معنى الكلمة؟ العالم الخارجي أم اللغة؟ بعبارة أخرى: هل إن حقيقة وجود الرمّان في العالم الخارجي هي التي ولّدت اللفظ "رمّان"؟ أم أنّ ولادة لفظ "رمّان" في لغتنا قد مكّنتنا أنْ نفرز فاكهة معيّنة دون غيرها ونعطيها هذا اللفظ اسمًا لها. يرى بعض المختصّين، ومنهم سوسير، أنّ اللغة قد سبقت الفكرة، أي أن وجود اللفظ "رمّان" في اللغة قد مكّن عيوننا من أنْ نفرز صنفًا معيّنًا من الفاكهة. وهم بهذا يعتقدون أنّ اللغة هي التي تحدّد الحقيقة (النسبيَّة)، أي أننا نرى العالم بموجب المنظور الذي تُحدده لغتنا، وأنّ لها تبعًا لذلك كيانًا مستقلاً، وهذا ما يُسمّى بالتقرير اللغوي. يعترض الرأي الآخر قائلاً إنّ اللغة تتمتّع بالمطّاطية الكافية التي تُؤهّلها لتوليد كلمات جديدة عند الحاجة أو لتغيير معاني كلمات موجودة فيها حسب الحاجة أيضًا، ويرى هذا الرأي أنّ الفكرة تسبق اللغة.

وخلافًا للحقبة اللسانية التي سبقته والتي اقتصرت على المتابعة التاريخية وعلى إرجاع اللغات إلى عوائلها، فقد طرح سوسير سُؤاله الخطير: كيف تعمل اللغة؟ وكرّس جهوده للإجابة عليه.

تأثّر بآراء سوسير كليًّا منذ أواخر الأربعينيات عالمُ الأجناس الفرنسي كلود ليفي شتراوس الذي عمل على دراسة الحضارة والأساطير والتقاليد... بمنظور سوسيري، وكانت لآرائه تأثيرات غير مباشرة بالأدب الفرنسي.

وتأثّر بفلاديمير بروب الذي اكتشف عام 1928 أنّ القصص الخرافية الروسية تتماثل في وظائفها وأدوار أبطالها مهما تمايزت ظاهريًّا، حاول شتراوس أنْ يبيّن أنّ جميع الأساطير الإنسانية يمكن إرجاعها إلى نموذج واحد يتجاوز

تنوعاتها الظاهرية. وحلّلها بموجب ما سمّاه بالتضاد الثنائي الذي بنى عليه أسلافنا تفكيرهم: رجل/ امرأة، ظلام/ نور، فوق/ تحت، صائت/ صامت.

قال شتراوس إن دراسة الحضارة تستند إلى التضاد الثنائي بين ما هو طبيعي وما هو إنساني.

ومن الأساطير والعادات والتقاليد في الحضارات البدائية انتقل الاهتمام إلى الحضارة المعاصرة. ادّعى الناقد الأدبي الفرنسي المعروف رولاند بارتس 1915 – 1980 أنّ الحضارة إنّما هي لغة، ونشر عام 1957 "علم الأساطير" الذي طبّق فيه تحليله البنيوي للاختلافات بين الملاكمة والمصارعة، بين شرب الحليب وشرب الخمر، ... بالطريقة المألوفة: يدرس الفعالية منفصلة بهدف تحديد عناصرها – أي العلامات المتعددة التي تشكل بنيتها - ثم يوضّح كيف تكتسب معناها من خلال تميّزها عن العناصر الأخرى في الحلقة. إنّ ملاكميه ومصارعيه لا يتحدثون عن حركاتهم، غير أنّ هذه الحركات علامات تكتسب معانيها من بنية تحتيّة لفعالياتها. إنّ الفكرة المركزية لهذه البنية الحضارية هي السيمياء (لفظ اشتقه سوسير).

وعلى الصعيد الأدبي، فإنّ لفظ البنيوية، يشير إلى المداخل التي تأثّرت بقوة باللسانيات. وبعد محاولته إرجاع الأساطير إلى بنية تحتية لكل السرديات، بما في ذلك الروايات والقصص والتقارير والسيرة الشخصية. وكان تأثير اللسانيات واضحًا عند الذين استجابوا للدعوة، إذ استخدم تستفان تدروف سردية بوكاشو، دي كامرون، لرسم البنية السردية بشكلٍ عام. غير أنّ البحث عن نحوٍ عمومي يكشف كيف يرتّب العقل البشري الخبرة لمّا يرتقي إلى ما هو مطلوب، ذلك أنّ النماذج التي اقترحت تعاني من شِدة التجريد وعدم الصلاحية للتطبيق. مثال جيد للبنيوية الأدبية هيّأه كلود برموند عام 1966 عندما وضع الاحتمالات المنطقية لكل سرد: احتمال الحدث والانتقال إلى الحدث ونتيجة الحدث. يعرض الموقف الأول مشهدًا يبيّن احتمالية حدثٍ ما: حتّى إن كان المشهد

منظرًا عامًّا فإنّه سيجعلنا نتوقع حدثًا. في الموقف الثاني تُضاف العناصر لتحريك السرد. ويعرض الموقف الثالث حصيلة هذا التحرّك. وبإمكان الحصيلة أنْ تكون نقطة بداية جديدة لعرض ثلاثة مواقف جديدة. في مسلسلات جيمس بوند، فإنّ بوند يتواجه أولاً مع قوى العدو، هنالك احتمال الحدث ولدينا الانتقال إلى الحدث لكن ليس لدينا الحصيلة لأنّ محاولة بوند الإمساك بالمُجرم الأول قد أُحبِطَت. الحلقة الأخيرة فقط ستكون إيجابيّة: يحقق بوند هدفه ويهزم الوغد. ويتبع هزيمة الوغد مشهد نرى فيه بوند عادة مع فتاة، ولا نجد فيه تحوُّلاً إلى حدث لأنّه نهاية الفلم. نلاحظ من هذا المثال أنّ للسرد نماذج أي بنى: يبدأ السرد من نقطةٍ ما ثمّ يتحرّك لأنّ شيئًا ما يحدث ثمّ النهاية.

في عام 1966 أيضًا أصدر غريماس كتابه "علم الدلالة البنيوي" الذي لم يترجم إلى الإنكليزية إلا عام 1983، مستفيدًا كثيرًا من كتاب بروب 1928. الفرق بينهما يبيّن رغبة بنيوية للاستعاضة عن المضامين الفعليّة للأعمال الأدبية الفرديّة بوضع القوانين العامة. والواقع فإنّ بروب يعرض ضمن ممثلين يسهل التعرف عليهم: البطل والوغد والمساعد... وهذا بالنسبة إلى غريماس أقرب مما يجب إلى المضمون لا إلى البنية، لهذا فإنّه يضع نموذجًا أكثر واقعيّة لوصف جميع العناصر المُحتملة وتجميعاتها الموجودة في قصص فعليّة. بعبارة أخرى، يصف غريماس البنية الأساس التي تسمح للمعنى بالظهور. ولتوضيح الصورة، يعرض غريماس ستة عناص أهمّها الفاعل والمفعول به. الفاعل هو العنصر المركزي في مجرى القصّة وهو شخصٌ عادة. المفعول به الهدف الذي يريد الفاعل أنْ يكسبه من خلال ما يعمله. هناك علاقة رغبة: الفاعل يرغب بالمفعول به هدفًا، وتُسيّر الرغبة القصّة بصفتها أقوى أنواع العلاقات في القصّة. هنالك أيضًا المساعد والمعترض.. وهكذا تعمل هذه العناصر الستة، علمًا أنّه يصعب أحيانًا فرز هذه العناصر، إذ يتطلب الأمر من القارئ مثلاً تحديد ما إذا كان عنصر معيّن مساعدًا أو معارضًا، وقد يلعب عنصرٌ ما الدورين في القصة نفسها.

من هنا نلاحظ أنّ المعنى من وجهة نظر البنيوية ليس منحوتًا على النص: القارئ وليس المُؤلف يتعاون مع البنية للسماح للمعنى بالظهور.

هذا وبعد صدور كتاب "علم الدلالة البنيوي" وكتابين أو ثلاثة غيره، تحوّلت البنيوية من خط بروب إلى اتّجاه أدبي سُمّي "علم السرد narratology" لم يُركّز هذا العلم على البنية التحتية لمضمون القصّة، بل على بنية السرد أي على طريقة سرد القصة. والواقع، فقد أثار هذا الجانب انتباه الكُتّاب والأدباء لمُدّة طويلة. هنري جيمز مثلاً قال الكثير عن أنواع السرد. إنّ ما يُميّز المدخل البنيوي لطريقة سرد القصة تركيزه على البنى التحتيّة التي تجعل القصّة ممكنة. الهدف النهائي لعلم السرد اكتشاف نموذج عام للسرد يُغطّي كل الطرائق الممكنة لسرد القصّة وينتج المعنى.

ربما يكون كتاب جرارد جنيت "الخطاب السردي" 1972 الذي تُرجِمَ إلى الإنكليزية في 1980 أفضل إسهام في علم السرد. يُعرّف جنيت عددًا من الأصناف والمفاهيم الجديدة بموجب العلائق. أول هذه المفاهيم النظام التقويمي للأحداث في رواية ما (فابيلا) كما يقول الشكلانيون، في قصة فعلية (السوذت) بإمكاننا أنْ نُعبّر عن العلاقة بين التسلسل التقويمي والتسلسل السردي في نقطة مُعيّنة: قد يتأخر السرد ولو مُؤقّتًا بعد التقويم الفعلي للأحداث، وهو ما نراه في أسلوب الارتجاع.

ويعرض جنيت تحليلاً دقيقًا لكل العلائق الممكنة بين تسلسل الأحداث وتسلسل السرد، كما يناقش العلاقة بين الوقت الذي تقع فيه حادثة ما في واقع العالم السردي والوقت الذي يستغرقه سردها. العلاقة الثالثة عند جنيت علاقة التردد، أي كم مرّة تحدث الحادثة في عالم السرد وعدد مرات سردها فعليًّا من الممكن لحادثة أنْ تتكرّر ولكن تُذكر لمرّة واحدة. بالإمكان أنْ نقول مثلاً :ذهبنا للسباحة صباح كل يوم طيلة الصيف، ثم تُذكر تفاصيل ما حدث ونحن على الساحل. العكس أقل شيوعًا: أمر يحدث مرّة واحدة ويُذكر أكثر

من مرّة في السرد، كأن يروي أكثر من شخص الحادثة نفسها، أو يرويها الشخص نفسه في فترات مختلفة من حياته.

من كلٍّ هذا نلاحظ أنَّ الاستعانة باللسانيات في تحليل الحضارة وبعلم الأجناس البنيوي قد مكّنت البنيوية من التركيز على الظروف التي تجعل المعنى مُمكنًا وليس على المعنى نفسه. وتدرس البنيوية الأدبية البنية التحتية لصنف مُعيّن مثل الرواية البوليسية، وتحاول تقليص ما يبدو لأول وهلة تنوُّعًا هائلاً للشخصيات التي نواجهها في هذا الصنف إلى عدد محدود من الأدوار. كما تدرس الجوانب السردية للنص الذي قد يرد بصيغة فلم أو إعلان تجاري يعتمدان السرد، لكي تبرمج استراتيجيات السرد المهيأة للكاتب أو المخرج.

النقد الأنثوي

ظهر النقد الأنثوي بعد نضال للاعتراف بحقوق المرأة لمدة قرنين. كان عام 1969 عام انفجار الكتابة الانثوية في كل من أوربا وأمريكا، وتبنى النقد الأنثوي نظريات التحليل النفسي والماركسية والبعديبنيوية. وعلى الرغم من الاختلافات الجلية في التفاصيل، فللنقد الأنثوي ثلاث نقاط مشتركة هي:

1. إن المجتمع الغربي مجتمع الرجل الذي يهمش المرأة على مختلف الأصعدة العائلية والدينية والحضارية والذي يغسل دماغ المرأة بعدالة هذا التهميش.
2. إن هذا التهميش لا يتم لأن المرأة خلقت امرأة، بل بسبب التحديدات الاجتماعية التي تجعله واقعاً مفروضاً على المرأة.
3. لقد عززت هذا التهميش حقيقة ان فرائد الأدب العالمي مثل اوديب ويولسيس وهملت وتوم جونز وفاوست والفرسان الثلاثة قد كتبها الرجل للرجل وعموماً عن الرجل، حيث دور المرأة ثانوي مقارنة بدور الرجل الذي يسند إليه دور البطولة والإعمال الخارقة.

وكان رد الفعل ان المرأة تقرأ هذه الاعمال الخالدة بصفتها "قارئة مقاومه" على حد تعبير فترلي عام 1978، أي قارئة مقاومة لأسلوب تصميم هذه الإعمال، وإنها تساند في الوقت نفسه الإعمال التي أنصفت المرأة مثل تشوسر وشكسبير وريتشاردن وابسن وبرنادشو.

إضافة إلى هذا، ركز النقد الأنثوي على النتاج الأنثوي في العصر الحديث وعلى تحديد سمات هذا النتاج حبكة و أسلوباً ولغة.

ظهر لفظ الانثوية Feminism في اللغة الانكليزية لأول مرة عام 1890 إذ اطلق على الأنشطة التي قامت بها المرأة حينذاك هذا ويقول حبيب (ص: 667) إن ظاهرة النقد النسوي لم تكن وليدة القرن العشرين كما يتصور البعض إذ

كانت لها سوابق تعود إلى زمن الإغريق تجسدت في أعمال كل من سابهو و آرستوفانيس في تصوير المرأة على إنها ذات قدرة تفوق الرجل كما قدمت الجوقة النسوية على إنها أقوى من الجوقة الرجالية بدنياً وذهنياً بالإضافة إلى توظيف الجنس سلاحاً لوضع حد للمشروع الذكوري في حرب بيلوبونينسين. كما ظهرت المرأة في أعمال تشوسر الأدبية الذي بجل بشكل جلي دور الخبرة والحنكة على حساب السلطة إذ تفوقت المرأة في عمله "زوجة الحمام Wife of Bath" على أزواجها الخمسة. وفي العصور الوسطى دخلت الأديبة كريستين دي بيسان Christine de Pisan بشجاعة في سجال مع نقاد عصرها اللامعين آنذاك. كذلك ظهر في عصر النهضة عدد من الشواعر في كل من بريطانيا وفرنسا. وفي القرن السابع عشر مهدت كل من أفرا بن و آن برادستريت الطريق أمام المرأة لدخول عالم الأدب بعد الثورة الفرنسية. كما طالبت ولستنكرافت أن تشمل مبادئ الثورة الفرنسية وحركة التنوير النساء ويكون ذلك بحصولهن على التعليم بالدرجة الأساس. وفي القرن التاسع عشر تزايدت أعداد الشخصيات الأدبية النسوية في كل من أوروبا وأميركا.

على مدى هذه الحقبة التاريخية الطويلة لم تكن المرأة محرومة من التعليم والعمل فحسب بل كان عليها أيضاً أن تصارع الأيدلوجية الذكورية التي تشجب المرأة وتفرض عليها الخنوع والطاعة. هذا بالإضافة إلى التصدي للقوانين الأدبية الذكورية التي تحتقر مساعيهن في المجال الأدبي. إن وصف المرأة ملاكاً واله ومومساً وزوجة مطيعة وأماً لم تكن إلا وسيلة لتوطيد هذه الإيديولوجية.

لم تظهر المدرسة النقدية الأنثوية بشكلها الواضح والمنسق إلا في القرن العشرين وذلك في غضون صراعها من اجل حقوق المرأة السياسية وقد نمت هذه الحركة فيما بعد لتشمل عدة اهتمامات أهمها:

1. إعادة كتابة التاريخ الأدبي لكي يتضمن الإسهامات الانثوية.
2. تتبع تحدار الأدب الانثوي ودراسة قوانينه.

3. دراسة النظريات الجنسانية والاختلاف بين الجنسين بالاعتماد على التحليل النفساني والماركسية والعلوم الاجتماعية.
4. دراسة صورة المرأة في الأدب ألذكوري.
5. دراسة مفهوم دور الجندر في إنتاج الأعمال الأدبية ونقدها.
6. دراسة الصلة بين نوع الجنس والأصناف الأدبية (بعض الأصناف الأدبية كالملاحم على سبيل المثال تجسد القيم الذكورية مثل الحرب والمغامرة والبطولة في حين ان القصائد الغنائية تكون غالبا نسوية معبره عن مشاعر شخصية).

لقد أبدت الناقدات اهتماماً كبيراً بالتجربة واللغة: هل هنالك تجربة نسوية كتبت عنها كاتبات نساء؟ كيف تواجه المرأة الإكراه على استعمال لغة تسودها القيم والمفاهيم الذكورية؟ بعض الناقدات أكدن وجوب استعمال لغة "نسوية" بينما أيدت البعض الآخر تلطيف اللغة التي يستعملها الرجال دون الحاجة إلى لغة "نسوية".

إن سبب هذا السجال حول اللغة يعود إلى اعتمادها في صياغتها ومحاكاتها لأساليب التفكير الرجولية التي تعود إلى زمن أرسطو.

إن أهم انجازات هذه المدرسة رفض بعض المفاهيم كالموضوعية والحيادية بعد إن اعترفت هذه المدرسة و"بأمانة" أنها تكتب من وجهة نظر ذاتية تمليها عليها ظروف معينة. ذلك أن عملية التفكير ليست عملية مجردة لا صلة لها بالجسد بل انها تتأثر تأثراً مباشراً بطبيعة وحال "الجسد" مكاناً وزماناً. يؤمن النقد الأنثوي بان ذات الشخص سوف تصوغ نمط تفكير الإنسان في أعمق المستويات: فإذا صادف ان ولد الإنسان في عائلة غنية ذات نفوذ وعلاقات سياسية فان ميوله السياسية والدينية والاجتماعية سوف تعكس ذلك حتماً.

هذا ويبدو من الواضح ان هنالك ثمة علاقة أو مساحة للتداخل بين المدرسة الانثوية والماركسية والتفكيكية من جهة وبعض الفلاسفة من جهة أخرى مثل

هيكل الذي عارض المنطق القديم وشوبنهاور و بيرغسن اللذان يقران بخضوع العقل لشهوات ورغبات الجسد.

وهنا يمكننا القول ان الحركة الانثوية هي حركة واسعة النطاق رسمت نزعتها مجموعة عوامل محلية وعالمية من أرجاء العالم المختلفة، إذ نرى على سبيل المثال، ان الناشطات من العالم العربي مثل فاطمة ميرنسي وليلى احمد حاولن ان تكون لهذه الحركة رؤيا ضمن إطار ترسمه طبيعة الحضارة والثقافة العربية، تماماً مثل حال الناشطات الأميركيات من أصل أفريقي مثل اليس ولكر.

وسنتناول فيما يلي تطور الحركة الأنثوية عبر التاريخ الذي مر بثلاث حقب زمنية. تقول كاردنر فيلانوفا ان الحركة الانثوية منذ ظهورها إلى وقتنا هذا يمكن أن تقسم إلى ثلاث حقب زمنية وكان الهدف على طول هذه الحقب الثلاث هو التصدي للاضطهاد الذي تتعرض له المرأة اجتماعيا وسياسياً واقتصادياً وفكرياً إلا أن هناك تباين ملحوظ في التأكيد على بعض هذه المفردات دون بعض خلال هذا التاريخ الطويل وسنتطرق بشيء من التفصيل إلى كل حقبة من هذه الحقب.

الحقبة الأولى

ان الصراع من اجل حقوق المرأة لم يكن ظاهرة طارئة على المجتمع في أواخر القرن التاسع عشر إذ كان هنالك عدد لا يحصى من الكاتبات اللاتي كسرن حاجز الصمت تجاه الخطاب الذكوري الذي يهمش المرأة ويؤيد دونيتها ورفضن أيضاً الظلم والاضطهاد الناجمين عن التمييز بين الجنسين. برزت في بريطانيا كل من ماري اوستل و ماري ولستنكرافت في رفض تأبيد مبدأ خضوع المرأة للرجل وجعل التعليم وسيلة لتلقينها التطبع على هذا الخضوع بوصفه الصفة الجوهرية للمرأة. شهدت هذه الحقبة أيضاً بداية التحليل النظري لدور المرأة في المجتمع إذ ظهر كتاب "المرأة والاقتصاد" لجارلوت بيركنز وكتاب "المرأة والعمل" للكاتبة اوليف شرنر. كان هذا جزءاً من حركة سياسية واسعة النطاق

للمطالبة بحق المرأة في المشاركة بالانتخابات وحق الملكية وتشريع عادل للشؤون المدنية كالطلاق وأيضاً ضمان حصول المرأة على التعليم والثقافة والأدب والعمل.

استمرت هذه الحقبة من عام 1800 حتى عام 1920 في الولايات المتحدة الأميركية وبريطانيا وأهم ما يميز هذه الحقبة الكفاح ضد اللامساواة الاجتماعية والاقتصادية بين الرجل والمرأة ويمكن القول بان التمهيد النظري لهذه الحقبة كان قد بدأ على يد الفيلسوفة ماري ولستنكرافت التي أصدرت عام 1792 كتابها "الدفاع عن حقوق المرأة" الذي تضمن دعوة صريحة للمساواة بين الرجل والمرأة. ان الهدف الذي حققته ماري بلورة قضايا المرأة بشكل فلسفي وسياسي منظم لمن خلفها فهي لم تتكلم عن الاضطهاد الذي تتعرض له معاصراتها من النساء فحسب بل طالبت بإصلاح اجتماعي شامل لإزالة ذلك القمع، إذ كانت المرأة آنذاك شبه محرومة من التعليم والاستقلال الاقتصادي من خلال نظرة المجتمع للمرأة العاملة والقوانين السارية آنذاك التي تحول دون تولي المرأة إدارة ممتلكاتها. عكست الكتابات الفلسفية التي ظهرت قضايا تلك الحقبة فنجد هاري تايلر ميل مثلا تطالب بإتاحة الفرصة للمرأة بمزاولة النشاط الاقتصادي ومحاربة فكرة استغلال الزواج لاضطهاد المرأة كما تصدت هؤلاء النسوة للصورة السلبية للمرأة التي يثيرها أعداء هذه الحركة كحرمانها من التعليم ومنعها من الاستقلال عن الرجل.

وعلى الرغم من الإصلاح الاجتماعي والتشريعات التي تحققت خلال هذه الحقبة في صالح المرأة فان بعض الباحثين لا يعتبرونها حقبة نسوية حقيقية لان جهود المصلحين في تلك الفترة تركزت على اهتمامات واحتياجات المرأة من الطبقة الوسطى فقط واقتصرت الإصلاحات على التعليم وقوانين الزواج.

الحقبة الثانية

تمتد هذه الحقبة من عام 1960 إلى عام 1970 وفي هذه الفترة وصلت الحركة الانثوية ذروتها في كل من أوروبا والولايات المتحدة. ان البداية الحقيقية

لهذه الحقبة كانت مع بيتي فريدان التي وصفت في كتابها "اللغز الأنثوي" الإحباط الذي تعيشه المرأة المحبوسة في المنزل مما أدى إلى جذب الانتباه إلى ان المكاسب التي تحققت علي الصعيدين المدني والقضائي لم تكن كافية للقضاء على الاضطهاد الذي تتعرض له المرأة. كما قامت فريدان بتأسيس "الجمعية الدولية للمرأة" عام 1966 للنضال من اجل حقوق المرأة في جميع ميادين الحياة وخاصة الحقوق المدنية وكانت هذه المنظمة قد اعتمدت على الليبرالية السياسية.

لقد أصبحت عملية "رفع الوعي" الإستراتيجية المركزية المعتمدة في تحرير المرأة فقد كانت مجموعات صغيرة من النساء تجتمع للحديث عن تجاربهن الشخصية الفردية ومن خلال تلك النقاشات تبين إنهن يتشاركن نفس الهموم والتجارب أي ان قمع واضطهاد المرأة صار عرفاً متعارفاً عليه وهذا ما قادهن تجاه التغيير السياسي والاجتماعي. ان أهم الأمور التي تناولتها الحركة الانثوية آنذاك كانت شخصية كالعائلة وحق الإجهاض وما إلى ذلك. وقد انعكست هذه القضايا والاهتمامات على فلسفة السبعينيات من القرن الماضي فقد كتبت هؤلاء النسوة عن أنفسهن وعن العلوم والمعرفة المنحازة للرجل في أثناء عملية "رفع الوعي".

كما ظهرت خلال هذه الحقبة الحاجة الملحة لتطوير التنظير الانثوي وذلك لربط أهداف الحركة السياسية وأجندتها وتنظيم الجهود النسوية. ويعود الفضل في هذا المجال إلى الفيلسوفة سايمون دي بوفوار من خلال كتابها "الجنس الثاني" الذي كان له الأثر الواضح في تأجيج هذه الحركة في السبعينيات في أميركا وبريطانيا وفرنسا. كانت بوفوار أول من حلل ظاهرة التمييز بين الجنسين وقمع المرأة، أسبابها ونتائجها. ترى بوفوار ان سبب ومصدر اضطهاد المرأة النظرة التي تكونت عنها في المجتمع، اذ كان ينظر إليها على انها هامشية وسلبية واقل شاناً من الرجل الذي يوصف على انه ذات مهيمنة وايجابية ضمن ذلك المجتمع الذكوري.

ومما يُلاحظ هنا أيضاً انه لم يكن هنالك توجه نظري واحد بل كانت هناك عدة توجهات تهدف جميعها إلى دراسة ظاهرة اضطهاد المرأة ووضع الحلول للقضاء عليها واهم هذه التوجهات هي الليبرالية والماركسية والنسوية الراديكالية والنسوية الاجتماعية والحركة النسوية السوداوية والحركة النسوية في العالم الثالث والنسوية الفوضوية...الخ.

أن أهم المواضيع التي تصدرت اهتمامات هذا الحقبة الوقوف بوجه الظلم الذي تتعرض له المرأة من تحرش جنسي والتمييز بينها وبين الرجل وكانت الناشطات في هذه الحقبة ذوات خلفيات ثقافية مختلفة (إعلاميات، عالمات اجتماع، لغويات، أديبات...الخ). أما ما يخص طريقة النقد الأنثوي في دراسة الأدب فقد شملت عدة أهداف أهمها: العمل على إعادة قراءة التاريخ الأدبي وتنقيح المعايير الجمالية والنقد الراديكالي في تصوير الجندر ودوره جزءاً من ثقافة ذلك الأدب. وقد حاربت هؤلاء النسوة أيضاً الرأي القائل بان المرأة اقل مهارة وقدرة ذهنية من الرجل مما تسبب باستبعاد أعمالها الأدبية عن المراكز الفنية والمسارح وحتى عن الجامعات الرصينة التي تجنبت وحاربت الأعمال التي كان للمرأة دور فيها.

الحقبة الثالثة

وتسمى ايضاً بالبعديانثوية. بدأت هذه الحقبة في حوالي منتصف الثمانينيات من القرن العشرين رد فعل على الحقبة الثانية وتركزت هذه الحركة بشكل رئيسي في الولايات المتحدة الأميركية. يرى مؤيدو هذه الحركة ان تحرير المرأة لا يمكن ان يتم دون تحرير كافة طبقات المجتمع، لذلك اعتمدت جهود هذه الحركة على الجهود النسوية في دول العالم الثالث والنسوية السوداوية التي أكدت على ان هنالك تفاوت في درجة الاضطهاد الذي تعيشه المرأة بسبب العنصرية والطبقية والقومية واللون...الخ.

وهنا يلاحظ انه منذ ثمانينيات القرن العشرين طغى على الانثوية طابع التعددية ويبدو ان هناك أكثر من سبب لهذه الظاهرة. احد هذه الأسباب ظهور الناشطات النسويات السود اللاتي انتقدن المدرسة الانثوية لمناصرتها حقوق المرأة البيضاء دون بقية النساء من الطبقات الأخرى المهمشة وهذه يعني استمرار اضطهاد المرأة في تلك الفئات. أما السبب الآخر فيعود إلى تأثير مدرسة ما بعد الحداثة على المدرسة الانثوية وذلك من خلال التضاد بينها وبين حركة التنوير التي تمخضت عنها المدرسة الانثوية.

الحديث الآن عن الأدب الذي جاءت به هذه المدرسة. ان من أولى الاهتمامات الذي نادى بها النقد الأنثوي إعادة النظر بالطرق التي نتعامل بها مع الأدب وذلك لرفع الحيف عن اهتمامات المرأة وأفكارها وقيمها ويكون ذلك بتغيير الطريقة التي تقرأ بها المرأة أدب الماضي وتحولها من قارئة مذعنة راضخة لما تقرأ إلى قارئة مقاومة – اي إنها تتفحص وتقاوم وتنقد نوايا الأديب داخل عمله من خلال قراءة تنقيحية تكشف بها عن التحيز الجنسي في تلك الأعمال وكيفية التصدي له بالإضافة إلى مواجهة الصور المسيئة للمرأة خاصة في القصائد والروايات التي كتبها الرجل. كما شجب هذا النقد بشدة الأدب الذي كتبه الرجل عن المرأة والذي صورها على انها هامشية خاضعة لاحتياجات الرجل ورغباته إلا انه في الوقت نفسه استثنى بعض الأدباء مثل تشوسر وجورج برنارد شو وهينرك ابسين وساموئيل ريتشاردسن وشكسبير الذين سموا بأدبهم عن التحامل على المرأة وصوروا أيضاً الضغوطات الفكرية التي أحاقت بشخصية المرأة وأعطتها الأدوار الهامشية والدونية في ذلك المجتمع.

ويبدو ان من ابرز ما تمخض عن هذه المدرسة النقدية ما يعرف **بنقد المرأة** Gynocriticism، النقد الذي يقوم على أساس تطوير نظام أنثوي خاص للتعامل مع جميع الأعمال الأدبية التي تقوم بها المرأة من جميع الجوانب (الإنتاج – الحافز – التحليل – التفسير) ولكافة الأشكال الأدبية بما في ذلك المجلات والرسائل.

كان احد اهتمامات هذا النقد تحديد مجموعة مواضيع أدبية تخص المرأة يكون محورها الأساس الأمور الشخصية والعاطفية كالحياة العائلية والحمل والولادة والتربية وعلاقة الأم بابنتها أو علاقة المرأة بالمرأة. أما الأمر الثاني فهو محاولة تحديد مسيرة الأدب الانثوية عبر التاريخ الأدبي الذي احتوى نماذج دعمت معنوياً الأديبات المعاصرات. أما الأمر الثالث فهو الكشف عن نمط أنثوي خاص في التفكير والشعور والتقييم وفهم الآخر والعالم الخارجي بالإضافة إلى محاولة تحديد سمات لغة المرأة والأسلوب الأنثوي في الكلام والكتابة فيما يتعلق بتركيب الجمل ونوع العلاقة بين عناصر الخطاب وخصائص الأدوات البلاغية والمجاز. هذا وقد عنيت بعض الناشطات بالاهتمام بالروايات العاطفية التي على الرغم من انها قد كتبت بأسلوب ازدرائي فانها اكتسحت الأسواق في القرن التاسع عشر وحققت أعلى نسب مبيعات آنذاك كما جاء في دراسة نينا Nina (الرواية النسوية: دليل رواية المرأة عن المرأة في أميركا من 1820 إلى 1870).

ان من أهم الأهداف التي يطمح إليها النقد الانثوي توسيع وإعادة تنظيم (أو حتى استبدال) المعايير الأدبية أو القوانين الأدبية (مجموعة الأعمال التي اعتبرت أساسية وجسدت المواضيع الرئيسية في التاريخ الأدبي والنقد الأدبي والدراسة والتعليم). ومن الجدير بالذكر هنا أن النقد الانثوي نجح في السمو بمنزلة العديد من الأديبات اللاتي لم يكن ذوات حظ وافر (لدى الأدباء والنقاد) لا في دراسة أدبهن ولا في نقده مثل كريستينا روزتي وجورج ساند وآن فينتش كما نجح أيضا في تسليط الضوء على عدد آخر من الكاتبات. لقد انشغلت هذه المدرسة في بريطانيا والولايات المتحدة الأميركية بالدراسات التجريبية ودراسة مواضيع كتابات المرأة بينما انشغلت في فرنسا بدراسة دور الجندر في الكتابة.

وسنتناول الآن انعكاسات هذه المدرسة في كل من بريطانيا وفرنسا والولايات المتحدة الأميركية إذ ان هذه الدول الثلاث تعتبر مسقط رأس هذه المدرسة مع الإشارة إلى أهم الشخصيات التي ظهرت في كل دولة.

الحركة الانثوية البريطانية

يمكن القول ان الحركة الانثوية في بريطانيا بدأت على يد فيرجينيا وولف، وكان لهذه الحركة توجهاً سياسياً بالدرجة الأولى. كما عمدت الى إيجاد مكان لشؤون وقضايا المرأة وأعمالها الأدبية ضمن سياقات مادية وإيديولوجية. قامت جوليت ميشيل في كتابها "منزلة المرأة" (صدر هذا الكتاب سابقاً تحت عنوان "الثورة الطويلة") بدراسة الفكر الذكوري من خلال المفاهيم الماركسية للإنتاج والملكية الخاصة ومن خلال مفاهيم التحليل النفساني للجندر. لقد حاولت معظم الناشطات النسويات في بريطانيا توحيد المفاهيم الماركسية ودمجها في عمليات التحليل. يضاف إلى هذا عدد آخر من التوجهات مثل:

1. جاكلين روز وروزاليد كاورد اللتان وحدتا بعض مفاهيم جاك لاكان لتكوين الحركة الانثوية المادية.
2. جودث نيوتن وديبورة روزنفلت اللتان هاجمتا القوالب الذكورية وحاولتا إعادة الحياة إلى التعاليم والعادات الانثوية.
3. كودا كابلن وماري ياكوبسن وبيتي يوميلا اللاتي شكلن الجمعية النسوية – الماركسية البريطانية في عام 1976.

فيرجينيا وولف Virginia Woolf (1882–1941)

تعد فيرجينيا وولف من رائدات النقد الأدبي الانثوي والمع الكاتبات المحدثات على الرغم من ان معظم آرائها كانت قد انتقدتها بعض الناشطات النسويات. تناولت هذه الأديبة مواضيع عديدة منها الوضع الاجتماعي والاقتصادي للمرأة الكاتبة والطبيعة الجنسانية للغة والحاجة للرجوع إلى التاريخ الأدبي وتأسيس المفاهيم الأدبية الانثوية والفهم المجتمعي لمفهوم "الجنس" ولا تزال هذه المواضيع ذات أهمية بالغة بالنسبة للدراسات الانثوية. ان آراء فيرجينيا حول الأنوثة والعلاقة بين الرجل والمرأة جاءت من خلال تجربتها الشخصية إذ كانت فيرجينيا على علاقة بالكاتب فيتا ساكفايل ويت الذي تناولته في رواية ورلاندو.

أهم روايات فيرجينيا هي "السيدة دالوي" و "الى المنارة" و "ورلاندو"، كما انها كتبت مجموعة كبيرة من المقالات النقدية عن المواضيع الأدبية والكتاب.

حصلت فيرجينيا على تعليمها في مكتبة والدها ليسلي ستيفن (احد فلاسفة مذهب اللاادري أي المذهب الذي يعتقد بان وجود الله وطبيعته واصل الكون امور لا سبيل إلى معرفتها). استقرت بعد وفاة والديها مع إخوانها وأخواتها في بلومزيدي (من أرقى ضواحي لندن). أسست فيرجينيا وأختها فانسيا فيما بعد جمعية فكرية سميت ب"جمعية بلومزيدي" نسبة إلى المنطقة التي تقطنانها. ضمت هذه الجمعية شخصيات معروفة مثل عالم الاقتصاد جون مينارد والمؤرخ لابتون ستارجي والناقد الفني كليف بيل والكاتب ليونارد وولف (الذي تزوج فيرجينيا عام 1912) وكان لهذه الجمعية علاقات مع بعض المفكرين من جامعة كامبريدج مثل الفيلسوف موور الذي كان لأسلوب تفكيره أثراً واضحا في شخصية فيرجينيا.

أسس فيرجينيا وزوجها مطبعة "هوكارث"، وبالرغم من إنها كانت مطبعة صغيرة فانها ساعدت وبشكل كبير الكتاب المحدثين مثل اليوت وفورستر وكاثرين مانزفيلد. وطبعت في هذه المطبعة أعمال فيرجينيا نفسها. كانت فيرجينيا تعاني من انهيار عصبي وكانت في الوقت نفسه تعاني من محيطها الفكري الذي تهيمن عليه الأفكار والقيم الذكورية. في عام 1941 أغرقت فيرجينيا نفسها في احد الأنهار بعد استيائها من القوى والمؤسسات التي تحارب العبقرية الأنثوية.

ان النقد الأدبي الذي جاءت به فيرجينيا وولف مرتبط بأدبها القصصي ذو الطبيعة الحديثة ويعبر عن نزعتها الفلسفية الانثوية. تعتبر أعمال فيرجينيا محدثة من خلال التعقيد في شخصياتها واستعمال وسائل سرد متنوعة ومتحولة والتلاعب بالزمن والفهم والإدراك المعقدين للتجربة وكثرة الرمزية الغامضة ومعالجة العلاقة بين شخصية الإنسان ومحيطها والاهم من هذا كله إقرارها ان اللغة لا

تشير بشكل جوهري إلى العالم الخارجي **بل هي ذاتها تكون ذلك الواقع أو العالم الذي نعيشه.** في الحقيقة أن "الواقع" الذي تناولته فيرجينيا في رواياتها يشير إلى الشعور الباطن لشخصياتها التي تتفاعل مع العالم الخارجي بالإضافة إلى واقع علاقة هذه الشخصيات مع بعضها البعض.

يقول حبيب ان أدب فيرجينيا يمكن ان يدرس من جانبين: الانثوية والحداثة. ان التداخل في اهتمامات وقضايا المدرستين الانثوية والحداثة أمر معقد وما يزال تحت الدراسة أما النقطة الأساسية التي تجمع ما بينهما فهي رفضهما لشرعية حركة التنوير البرجوازية القائلة ان الإنسان حر، عاقل مفكر وقادر من خلال التطور العلمي والمعرفي ان يحكم الطبيعة على المستويات المادية والاقتصادية والفكرية. بالإضافة إلى ذلك، رفضت فيرجينيا أيضاً الأهمية التي أعطتها حركة التنوير الى قدرة العقل البشري وفرضيتها انه قادر على حكم العالم وإيصاله إلى حالة من الوضوح التام كما عبرت أيضاً عن ارتياب الانثوية من النظريات التي اصطبغت بقيم واستراتيجيات ذكورية عبر الزمن.

تتفق فيرجينيا وولف مع المدرستين (الحداثة والانثوية) ان الحقيقة ليست شيء قائم بحد ذاته بل هي نتيجة لتفاعل الإنسان مع العالم الخارجي المتصف بالدينامية والتغير المتواصل، إذ تقول وولف في احدى مقالاتها ان "الحركة والتغيير هما جوهر وجودنا، بينما التصلب والإنجماد هما الموت"، وهنا يظهر ان تأكيد وولف على "التغيير" نابع من صميم فلسفة الحداثة وتأثير رائديها بروست وبرغسن.

طالبت وولف بإيجاد كلمات جديدة وطرق جديدة للإجابة على التساؤلات التي أثارتها حول المرأة: ما مكانة المرأة في ظل حالة سياسية أُوجدت على أساس مجموعة من القيم الثقافية والاقتصادية الذكورية؟ هي يجب ان تحصل المرأة على التعليم؟ هل يجب تشجيع المرأة لدخول مجال العمل؟ هل تمارس المرأة أي دور في تعزيز السلم؟ تعتقد وولف انه حانت اللحظة التاريخية للمرأة وبعد استبعاد طويل

الأمد لان تأتي برؤية عن الفكر أكثر حيادية ونزاهة من الرجل وان تبدأ نظاماً تعليمياً جديداً لا يولد النزعة الفردية العبثية وطرائق جديدة لأخذ دور في الحياة العامة مبني على أساس المصلحة العامة لا المصلحة الفردية. فاحد الأمثلة على هذا الموقف غير المتحيز نظرتها لمفهوم الوطنية أو حب الوطن. ان مصطلح "الأمة" يقع في قلب الفكر الاقتصادي البرجوازي وهو ما ولّد ما يعرف ب"حب الوطن" المؤذي المسبب للخلاف والشقاق بين البشر. تتساءل وولف عن معنى "حب الوطن" بالنسبة للمرأة وهل هنالك ثمة أسباب تجعلها مغرورة بوطنها؟ ترى وولف ان الدكتاتورية لم تقتصر على النازيين والفاشيين بل انها ظاهرة عالمية إذا ما أخذ بعين الاعتبار اضطهاد وقمع المرأة إذ كيف لنا أن نتباهى بمثلنا عن الحرية والعدالة أمام بقية الشعوب ونحن لا ندرك حقيقة هذه المفاهيم في بلدنا؟! ثم تتابع قولها مخاطبة أخاها "الوطني":

لقد عاملني بلدنا عبدة خلال هذا التاريخ الطويل إذ أنكر حقي في التعلم والشراكة في الملكية... لذلك إن كنت تصر على أن تقاتل لتحميني أو تحمي "بلدنا" فدعنا نتفاهم بشكل عقلاني بعيداً عن التطرف والتعصب. انك تقاتل لتشبع غريزة حقيقية لا أشاركك إياها. أنت تقاتل لتحصل على منافع لم أشاركك إياها من قبل وقد لا تشاركني إياها في المستقبل. اني كامرأة، في الحقيقة، ليس لدي وطن ولا أريد وطناً فانا كامرأة وطني هو العالم بأسرهTG,108-109

تقول وولف ان على المرأة ان لا تشارك وان لا يكون لها دور في جميع مظاهر "الوطنية أو حب الوطن" وأي سلوك آخر يشجع على الرغبة في فرض "حضارتنا" و"سيادتنا" على الشعوب الأخرى. كما تطالب وولف المرأة ان ترفض إطلاق العنان للسعي وراء الثروة والمصلحة والمتاجرة بعفتها كما تطالبها أيضاً

ان تنأى بنفسها عن الولاء غير الحقيقي قائلة "يجب ان تخلصي نفسك من غرور التابعية أولاً كما يجب ان تتخلصي من الغرور الديني والدراسي والعائلي والجنساني وكل ما ينم عن هكذا ولاء" TG, 80

افترضت وولف وجود ما يسمى ب"الجملة الانثوية" قائلة ان المرأة تسجل وتعبر عن التجربة بشكل مختلف عن الرجل لذا طالبت بإعادة صياغة المقاييس المستعملة في تقييم العمل الأدبي الانثوي.

وجهت بعض الناشطات النسويات الانتقاد لفيرجينيا وولف على اثر تصريحها "المستعجل" ان كلمة "انثوي" feminist (القائل بالمساواة بين الجنسين) يمكن أن تشطب من اللغة ذلك ان تعريف كلمة feminist الذي تناولته وولف في رواية "الثلاثة جنيهات" قصدت به ذلك الشخص الذي يناصر ويدافع عن حقوق المرأة. وبما ان المطلب الوحيد وهو حق كسب العيش قد تحقق، فان هذه الكلمة أمست بلا معنى، والكلمة بلا معنى هي كلمة ميتة "إذن فدعونا نحتفل بهذه المناسبة بحرق الجثة" (TG, 80). تعترض الناشطات النسويات على هذا التصريح المستعجل مبررات قولهن بان الصراع من اجل حقوق المرأة على الصعيد العالمي لم ينته بعد ومع ذلك فانهن يعترفن في الوقت نفسه ان "الجنيهات الثلاثة" تعد بياناً مهما لحقيقة ان حقوق المرأة لا يمكن ان تكون مجرد عنصر إضافي يضاف إلى المجتمع البرجوازي. ولكي تتحقق هذه الحقوق لا بد من ضرورة تحول وتغيير جوهريين في أساس ذلك المجتمع نفسه. ان أهمية أعمال وولف في مجال النقد الأنثوي عظيمة جداً، فالقضايا التي أشارت إليها مثل الأسلوب واللغة الأنثويتين والحاجة إلى نقد واسع للتعليم والعمل والقيم الأساسية للدولة الحديثة وانعكاسات النزعات المتحيزة للجنس في تعريف الحقيقة والتاريخ ما زالت حية ولا تكاد تخلو منها المناظرات السياسية والاقتصادية والفكرية في يومنا هذا.

الحركة الانثوية الفرنسية

جاءت أهم دوافع الحركة الانثوية الفرنسية من الأجواء التي سادت فرنسا عام 1968 الذي شهد اضطرابات واسعة النطاق قام بها الطلبة والعمال. كان التحول في بعض المفاهيم والمعتقدات جزءاً لا يتجزأ من الثورة الفرنسية وذلك انطلاقاً من وعي وفهم قوة اللغة كما قامت مجموعة من الناشطات مثل آني ليكريك ومارغني بتطوير مفهوم "الكتابة الانثوية" التي تنبثق عن اللاشعور والجسد والذات في التعبير وذلك محاولةً للتصدي للخطاب الذكوري معتمدات على أفكار كل من جاك لاكان وجاك دريدا.

سيمون دي بوفار Simone de Beauvoir (1908–1986)

تعد دي بوفار من أشهر مفكري عصرها إذ اشتهرت بفلسفتها الوجودية (فلسفة تؤكد حرية الإنسان ومسؤوليته) التي اكتسبتها من زميلها الفيلسوف الوجودي جين بول سارتر. ولدت دي بوفار في باريس ودرست في جامعة السوربون وهناك تعرفت على الفيلسوفين جين بول سارتر و موري ميرلو ويتني وأسسوا معاً بعد ذلك مجلة أدبية - سياسية. كانت دي بوفار أيضاً عضوة في منظمة نسوية وكانت في الوقت نفسه ناشطة سياسية في الدفاع عن قضايا المرأة. كتبت عدداً من الروايات والأعمال الفلسفية أهمها "أخلاقيات الغموض" عام 1937 الذي تناول الأخلاق الوجودية علماً ان فلسفة دي بوفار الوجودية تأثرت بشكل كبير بكل من فلسفة سارتر والمدرسة الماركسية والمدرسة التحليلية — النفسية وبفلسفة هيكل. وتأثر رأيها بالحرية بهيكل بشكل خاص وتأكيده على الاعتراف المتبادل: أنا اثبت إنسانيتي وحريتي من خلال اعترافي بإنسانية غيري.

أما أهم أعمالها فهو كتاب "الجنس الثاني" الذي وضع قاعدة النظرية الأنثوية والنشاط السياسي الذي شهدته ستينيات القرن الماضي في أميركا وأوروبا الغربية فبفضله توسعت وتعمقت أفكار الحركة الانثوية إذ ما زالت فرضيته والأفكار التي تضمنها تشكل الأساس الذي تقوم علية المدرسة الانثوية.

ان الأطروحة الأساسية التي جاء بها هذا الكتاب هي ان المرأة قد أخذت دوراً ثانوياً عبر التاريخ الطويل إذا ما قورنت بالرجل اي انها أنزلت إلى مرتبة دنيا هامشية ، فبينما تمكن الرجل من السيطرة على محيطه وذلك بتوسيع نفوذه المادي والفكري بقيت المرأة محبوسة ملازمة لدور العبد ضمن حلقة من الواجبات المفروضة عليها كالأمومة والإنجاب. كما يشرح هذا الكتاب من خلال أسلوب تفكير قائم على الفلسفة الوجودية كيفية خلق ما يسمى ب"جوهر" المرأة على المستوى الاقتصادي والسياسي والديني عبر التطور التاريخي الذي يخدم مصالح الرجل.

تحدثت دي بوفار أيضاً عن اضطهاد المرأة وإعطائها الصفة الهامشية قائلة ان هذا الاضطهاد يبدو مطلقاً فهو لم يأتي نتيجة حدث تاريخي أو تغير اجتماعي كما هو حال السود بل انه متأصل في تركيبها البنيوي وطبيعتها الفسلجية. بالإضافة إلى ذلك، فان النساء لم يشكلن أقلية ولم يحققن التماسك فيما بينهن كتلة موحدة داخل المجتمع أو الأمة بل عشن متفرقات مشتتات بين الذكور فنجد على سبيل المثال المرأة من الطبقة الوسطى تحسب على الرجل من تلك الطبقة وليس على طبقة المرأة العاملة والمرأة البيضاء تشعر بالولاء للرجل الأبيض أكثر من ولائها لقسيمتها المرأة السوداء.

تقول دي بوفار ان احد العوامل التي تقف بوجه المرأة وتحول دون إعطائها حريتها الاجتماعية والاقتصادية استمرار استعمال ما أسمته "الخرافة" في وصف المرأة في مجالي الأدب والفن وحتى في الحياة اليومية. قامت دي بوفار بدراسة التصوير الأدبي للمرأة عند بعض الكتاب أمثال لورينس ومانثرلانت وبريتون وكلوديل وستيندول الذين وصفت موقفهم تجاه المرأة بالنموذجي. وصفت دي بوفار هذا التجسيد ب"الأوهام العظيمة": المرأة هي الجسد الرحم الحبيبة مثالاً مجسداً للطبيعة بوابةً لما فوق الطبيعة وشعراً وحلقة الوصل بين هذا العالم وما بعده. تظهر المرأة هنا على انه "الآخر" المحظوظ ذو الامتيازات، "الآخر" الذي من

خلاله يحقق "الأول" ذاته فهي التي تشكل حدود الرجل والقوة الموازنة له وهي وسيلة خلاصه وهي التي تغمره بالسعادة. كان كل واحد من هؤلاء يؤلف هذه "الأوهام" وفق ما يشاء، فتعريف المرأة المثالية بالنسبة لهم هي تلك التي تجسد "الآخر" بالطريقة المثلى والتي تبوح به لذاته.

تقول دي بوفار ان جميع هؤلاء الكتاب وعلى الرغم من حبهم للمرأة وعطفهم عليها يريدون منها ان "تتكر ذاتها وتحب" فمانترلانت يبحث فيها عن الجانب الغرائزي و لورينس يرى فيها خلاصة الجنس الأنثوي و كلوديل يسميها شقيقة الروح. هؤلاء الكتاب عبروا (بدرجات إصرار مختلفة) عن الحاجة إلي تفان وإيثار أنثوي وتقول دي بوفار أيضاً لا يهم ان إن حط أو رفع هؤلاء الكتاب من قدر المرأة في أعمالهم فهي ما زالت مسلوبة الاستقلال تؤدي دوراً هامشياً مكملاً لكيان الرجل وذاته.

الحركة الانثوية الأميركية

ان حركة الحقوق المدنية التي سادت أميركا في الستينيات من القرن العشرين كانت من أهم عوامل قيام الحركة الانثوية الأميركية وهي بذلك اختلفت عن نظيراتها الفرنسية والبريطانية في اهتماماتها إلى حد ما. وتجدر الإشارة هنا إلى ان فيرجينيا وولف وسيمون دي فريدان كان لهما أثر واضح أيضاً على الحركة الانثوية الأميركية.

في العقد السادس من القرن العشرين صدرت مجموعة من المؤلفات التي تناولت مواضيع تخص المرأة مثل معاناة المرأة من الطبقة الوسطى وانشغالها بالأعمال المنزلية وحرمانها من تولي الوظائف الحكومية. تصدّر هذه الإصدارات أهمية كتاب ميلين الذي تناول الجنس الأنثوي وتصوير المرأة في الأعمال الأدبية. ترى ميلين ان الفكر الذكوري عبارة عن عرف سياسي يقوم على إخضاع المرأة والتقليل من شانها في المجتمع. ميزت هذه الكاتبة أيضاً بين مفهومين بالغي

الأهمية هما الجنس والجندر، قائلة ان الجنس مصطلح بيولوجي أما الجندر فمفهوم حضاري وثقافي مكتسب.

ان الاتجاهات المعاصرة للحركة الانثوية في الولايات المتحدة الأميركية تتناول علاقة الكاتبات بالنظريات الذكورية وحاجتهن إلى نظريات أنثوية ولغة أنثوية. وتتناول أيضاً علاقة المدرسة الانثوية بمبادئ البعديينيوية والربط بين المدرسة الانثوية والماركسية فيما يتعلق بالجندر وتمثيل السود وباقي الأقليات.

الين شوالتر Elaine Showalter (1941)

قامت المفكرة المعروفة والناقدة الانثوية الين شوالتر بتطوير ما يعرف **بنقد المرأة** (أي الأدب الذي يعنى بتحديد تجربة المرأة وكتاباتها). وكان من أهم كتبها وأوسعها تأثيراً هو كتاب "أدبهن" "A Literature of Their Own" الذي صدر عام 1977 والذي تناولت فيه مفاهيم قوانين الأدب الانثوي. يحاكي عنوان هذا الكتاب ما تناوله الفيلسوف جون ستيوارت ميل عام 1969 في كتاب "قمع المرأة" الذي ناقش ميل فيه موقف المرأة الصعب في التحرر من قيود وتأثير قوانين الأدب ألذكوري فشبه ذلك قائلاً "متى ما استطاعت المرأة ان تعيش بعيداً عن الرجل استطاعت ان تؤسس لهل أدباً خاصاً بها" **إلا ان شوالتر علقت على هذا القول فيما بعد قائلةً "إذا أعدنا قراءة الأدب بعناية استطعنا أن نميز ارثنا الأدبي".**

ان من أهم انجازات شوالتر تتبع نشوء الأدب الأنثوي خلال ثلاث مراحل زمنية. تقول شوالتر ان أدب الأقليات كاليهود والسود يمر عادة بثلاث مراحل. المرحلة الأولى وهي مرحلة محاكاة أو تقليد أنماط الأدب السائد أي تقليد المعايير الفنية للأدب المهيمن والأدوار الاجتماعية التي يؤديها. المرحلة الثانية مرحلة الاحتجاج على هذه المعايير والقيم والدعوة إلى الاستقلال. أما المرحلة الأخيرة فهي مرحلة اكتشاف الذات أي التحول والتحرر من التبعية وإيجاد الهوية. وبتطبيق هذه المعادلة على الأدب الأنثوي تقترح شوالتر ان المرحلة الأولى يمكن تسميتها ب"المرحلة المؤنثة" "feminine phase" التي تبدأ من ظهور الكتابة الادبية تحت

اسم مستعار (اسم مذكر) في أربعينيات القرن الثامن عشر حتى وفاة جورج اليوت عام 1880. أما المرحلة الثانية "المرحلة الأنثوية " "feminist phase" فتمتد من عام 1880 حتى عام 1920 حين منحت المرأة حق التصويت في الانتخابات. وأخيراً المرحلة الثالثة "مرحلة الأنثى" "female phase" التي تبدأ من عام 1920 حتى عام 1960 تقريبا ففي هذا العام دخل أدب المرأة مرحلة جديدة مرحلة إدراك الذات.

أدركت شوالتر حقيقة ان المجتمع النسوي يختلف عن بقية الجماعات او الأقليات بانقسامه وتعدده وتعدد أطيافه وألوانه وذلك بحكم روابطه بالمجتمع الرجولي (المجتمع المهيمن)، إلا انها في الوقت نفسه تقر بحقيقة ان ما توحد هؤلاء النسوة أدوارهن المتشابهة أنى وجدن، فهي تقوم بدور الأم أو الزوجة أو بنت والواجبات المفروضة على عاتقهن والقيود القانونية والاقتصادية المفروضة عليهن. فمنذ البداية تجلى التضامن والتماسك بين الروائيات والكاتبات وجمهورهن النسوي الذي يقرأ ما بين الأسطر ليفهم رسالتهن.

في الحقبة الأولى (الكتابة المؤنثة) لم توظف المرأة ما تكتب لتعبر عن تجربتها الانثوية إذ كان هناك تعارض بين مهمة المرأة كاتبة ومنزلتها امرأة وهذا ما يفسر ظهور أديبات بأسماء ذكورية مستعارة. ان ظروف الكبت التي كانت تعيشها المرأة حتمت عليها إيجاد طرائق مبتدعة وخفية لتصوير حياتها وهذا ما أدى بدوره إلى أدب قصصي محكم كثيف استعملت فيه الرمزية بدرجة كبيرة وكان ذا معنى عميق، إذ ظهرت شخصيات مثل الزوجة المجنونة المحبوسة تحت سطح المنزل والفنانة العرجاء والزوجة المجرمة كما قدمت هذه الروايات أيضاً أحلام الجاه والثروة تجسيداً لايدولوجيا النجاح وعناصره للشخصيات الذكورية من خلال تجربة الأديبة نفسها.

ظهرت أيضاً مجموعة من الأساليب خلال فترة أدب التظاهر لمناصرة حقوق المرأة والدفاع عنها بالإضافة إلى حقوق العمال والأطفال العاملين وبائعات الهوى.

وعلى الرغم من التضييق الذي عانته المرأة فان الرواية النسوية بدءاً بجين اوستين Jane Austenحتى جورج اليوت اتجهت باتجاه احتواء كامل لواقع المرأة اي قامت بعملية فحص اجتماعي لقيم المرأة وحياتها اليومية في العائلة والمجتمع. بوفاة جورج اليوت انتقلت الرواية النسوية إلى مرحلة الأدب الأنثوي ودخلت في مواجهة مع المجتمع الذكوري وقوالبه التي تقوم على أساس التمييز بين الجنسين. تحدت هؤلاء الناشطات التضييق والقيود المفروضة على لغة المرأة وشجبن ثقافة التخلي عن الذات ووظفن أدبهن لتصوير القمع وذلك للحث على التغيير في النظامين السياسي والاجتماعي. بالرغم من ان هؤلاء النسوة لم يكن ذوات شهرة كبيرة ومنزلة رفيعة ككاتبات أو أديبات فإنهن مثلن مرحلة حاسمة هي مرحلة إعلان استقلال قانون الأدب الأنثوي، فقد عرضن وجسدن الأنوثة ورفضن ثقافة التخلي عن الذات ووقفن بوجه القانون الذكوري بصلابة والاهم من ذلك كله تحدي احتكار الرجل للصحافة فدخلن عالم الصحافة حتى ان بعضهن أسسن مطابع خاصة بالمرأة كما فعلت فيرجينيا وولف.

الجيل الأخير من الكاتبات الفيكتوريات شهدن مرحلة الانتقال إلى مرحلة أدب الأنثى وهي مرحلة اتسمت بالجرأة في التعبير إلا ان هذه الفترة أيضاً شهدت انسحاب المرأة من مجتمع الرجال وثقافته وانزواءها في عالم منفصل.

ختاماً يمكننا القول ان تحليل الأدب نتاجاً لواقع العلاقات الاجتماعية وجد أقوى وسائل التعبير عنه في كنف مدرسة التحليل الانثوي للنص. يذهب تحليل النص في هذه المدرسة التي تعتبر الانثى مضطهدة تحت نظام ذكوري يحتاج للاعتراف بها ان قراءة النص تكون متحيزة للجنس لان عملية كتابة النص عينها متحيزة للجنس وغير حيادية. ان هذا الاضطهاد لم يكن سببه النظام الذكوري فقط بل تجنيس عملية التكوين للمواضيع الاجتماعية والنفسية ايضاً. فالتحليل إذن يجب ان يهتم بتفكيك وبناء الأسس والعمليات السياسية والاجتماعية والنفسية والتاريخية لتلك النصوص "المجنسة" أي انه يتمحور حول صراعات

إيديولوجية. إذن فمهمة الناقدة الانثوية، كما تقول ايلين شوالتر، هي إيجاد لغة جديدة وطرائق جديدة للقراءة توحد جهود وعقلية ومعاناة وشك ورؤية المرأة أينما وجدت. فالنقد والقراءة هما عمليتان تنقيح للتحقق من كفاية المفاهيم الفكرية الموجودة. تقول الين شوالتر أيضاً ان الوسائل العلمية الحديثة المستعملة في تحليل النص أثبتت يقيناً لنقاد الأدب ان الأدب ذكوري وعدائي للمرأة وخطراً كالفيزياء النووية. ان الهدف الأسمى للنقد الأدبي الانثوي، كما تقول الين، هو التأكيد على لغة المرأة من خلال المفردات والمحددات الإيديولوجية والحضارية في أسلوب التعبير. كما تطمح هؤلاء النسوة أيضاً إلى إزالة جميع الصور الأدبية المسيئة للمرأة وتطوير إيديولوجية وأحاسيس شعرية أنثوية. ان اللغة في نظر هؤلاء الناشطات إحدى وسائل الاضطهاد الرئيسية.

النقد البنيوي

الصنف الثاني الذي تبلور في الستينيات النقد البنيوي، أي النقد الذي اعتمد اللسانيات البنيوية نموذجاً له، وتمثل برومان ياكوبسن رائد الشكلانية الروسية وعدد من النقاد الذين استقروا في باريس، والذين عملوا على تطبيق كتاب سوسير "فصل في اللسانيات العامة "الذي صدر عام 1916، في التحليل الأدبي. اعتمد عالم الأجناس ليفي شتراوس هذا الكتاب في تحليل عدد من الظواهر الحضارية مثل علم الأساطير وعلاقات القرابة. لقد سعت البنيوية إلى تهيئة وصف موضوعي لكل الممارسات الاجتماعية والحضارية مثل النصوص الأدبية والإعلانات وموضات الملابس.... إنها تنطلق من إن هذه الممارسات عمليات تجميع لإشارات تتباين من مجتمع لأخر وتتطابق في مستواها التحتي، على غرار مستوى القدرة اللغوية عند سوسير. يقتبس النقد البنيوي من سوسير مفهومه القائل ان العناصر اللغوية ليست حقائق موضوعية تحددها سماتها الخاصة بها، بل إنها كيانات علائقية تحدد وظائفها طبيعة الاختلافات فيما بينها ضمن نظامها. أن البنيوي لا يهتم بأية ظاهرة حضارية معينة إلا بقدر ما تهيئ هذه الظاهرة معلومة عن البنية والسمات والقوانين التي تحدد أهميتها.

ينظر البنيويون إلى الأدب نظاماً من الدرجة الثانية يستثمر نظاماً من الدرجة الأولى أي اللغة وسيله له، فهم يستفيدون مثلاً من التمييز اللساني بين المستوى الصوتي والمستوى الصرفي وبين العلائق العمودية والافقية.

كما يتخذ بعض البنيويين من النظام النحوي نموذجاً لتحليل صيغ النص الأدبي ومعانيه. يقول جوناثان كلر عام 1975 ان هدف النقد البنيوي كما يسعى رولاند بارث وجوليا كرستيفا وزفيتان تدروف وغيرهم بناء فن شعري يصف الأدب مثلما تصف اللسانيات اللغة. هذا ويقف النقد البنيوي خصماً للنقد الحكائي الذي يرى الأدب تقليداً للحقيقة وللنقد التعبيري الذي يرى الأدب أساسا تعبيراً عن المشاعر والخيال ولأي اتجاه يرى الأدب صيغة تواصل بين المؤلف والقارئ.

النقد البعد يبنيوي

البعد يبنيوية استمرارٌ ورفض للبنيوية في الوقت نفسه، ليس فقط للبنيوية الأدبية بل لبنيوية علم الأجناس بريادة ليفي شتراوس أيضًا. إنّها في فرنسا، حيث ظهرت، جزء من البنيوية، وبما أنّها تتقبل الادّعاءات الرئيسة للبنيوية وما دامت جذورها تمتدّ إلى النصف الثاني من الستينيات عندما كانت البنيوية في زهوتها، فمن الممكن القول أنّهما فرعان لنهرٍ واحد مُشبّع بالمفاهيم اللسانية. على كلٍّ، فممَّا يُميّز البعديبنيوية ظهور جاك دريدا (1970) ومدرسته التفكيكية. إنها استمرارٌ بشكل أو بآخر لإيمان البنيوية أنّ اللغة مختلفة تمامًا.

لقد طبّقت البنيوية المفاهيم اللسانية في تحليل الحضارة والنص الأدبي، وآمنت بإمكان نقل فكرة البنية التحتية ومبدأ التمايز من حقل الدرس اللغوي إلى حقل الفعاليات البشرية. فيما يتعلق بأشكالها في الأقل. إنّها تدرس فعالية الأكل مثلاً في المجتمعات المختلفة. وبخصوص اللغة فإنّ البنيوية تعرف جيّدًا أنّ العلاقة بين اللغة والعالم الذي تصفه اللغة علاقة عشوائية لا يحكمها المنطق، وأنّ لغة مجتمع ما إنّما هي أفضل من أيّة لغة أخرى لذلك المجتمع. إننا لا نستطيع أنْ نقف خارج اللغة لكي نتكلم عن اللغة. المشكلة هنا أننا ننظر إلى اللغة الأم وسيلة طبيعية للحديث عما هو حولنا. لكن كيف حدث أنّ الإنسان ينظر إلى لغته طبيعيّة تمامًا مع أنّها عشوائية الترميز؟ ما الذي يجعلنا نتقبّل هذه العشوائية دون تذمر؟ تفسير ذلك أننا ننظر إلى اللغة وسيلة لا غير، وسيلة للتعبير عن أنفسنا، وما دام هذا التعبير أهمّ من اللغة نفسها، إذ إنه هو ما يجول في خواطرنا قبل أنْ نلجأ إلى اللغة لوضعه في كلمات، فلا يهمُّنا شكل هذه الوسيلة، تمامًا مثل من يريد أنْ يشربَ شيئًا فلا يهمُّه أنْ تكونَ وسيلته القدح أو الصحن أو الكأس.

إننا نعرف مسبقًا ما نريد أنْ نقوله ثم نختار الكلمات لقول ما في الذهن. هذا أساس ثقتنا باللغة: التأكد من أننا في تلامس مباشر فوري مع أنفسنا وبهذا

نستطيع أنْ نصنعَ في كلمات ما نعرف وما نشعر. إننا نعرف ما هو جاهز لنا، وما هو بالنتيجة حقيقي. وتسمح لنا اللغة بنقل هذه المعرفة وهذا الشعور إلى العالم الخارجي أي اللالغوي.

إنّ ثقتنا باللغة مبنيّة على ما يحدث – أو على ما نعتقد أنه يحدث - عندما نستعملها فعليًا. إنها لا تستند إلى سماعنا لما يقوله الآخرون، ذلك أنّ الاستماع إليهم قد لا يُهيّئ لنا بالضرورة التلامس مع موقفهم الحقيقي: قد يكونون كاذبين أو قد لا يكونون قادرين على التعبير عما يريدون قوله بشكلٍ صحيح. وبالمثل، فإنّ ثقتنا لا تستند إلى الكتابة. الكتابة ليست أوثق من الكلام. كما أنّها لا تساعدنا على أن نصل إلى الحقيقة إنْ فشلنا في رُؤيتها. عندما يتكلّم الناس معنا بإمكاننا أنْ نقاطعهم وأنْ نسألهم عما هو غير واضح في كلامهم وأنْ نراقب حركاتهم لنعرف ما إذا كانوا صادقين في كلامهم. المهم أننا نستطيع أنْ نقترب من الحقيقة عبر ما نسمع أكثر مما نستطيعه عبر ما نقرأ. فهل يعني هذا أنَّ بإمكاننا أنْ نثقَ بالكلمة المنطوقة؟ "لا" يقول جاك دريدا. إنه يقول إن اللغة أصلاً ليست موضع ثقة. من المعلوم أنَّ ما يمكن الكلمة من أنْ تشير إلى ما تشير إليه اختلافها عن باقي الكلمات في اللغة، دونَ ربطٍ مباشر بما تشير إليه. على كلٍّ تعمل هذه الكلمات ضمن نظام لغوي (لغة) لا يتطابق كلّيًا مع العالم الخارجي. وليست هناك كلمة واحدة يتحدّد شكلها بما تشير إليه (ليس حتى معظم الكلمات الغريزية مثل كلمات الاستغراب والتألم بدليل اختلافها من لغة لأخرى). من هنا يقول دريدا إنّ اللغة غير مستقرّة ولا ثابتة.

وبما أنَّ المعنى الذي نجده في الكلمات إنما هو نتاج الاختلاف، فإنه ليس خالصًا. لنأخذ مثال علامات المرور: إننا نعرف ما تعني الألوان أخضر وأصفر وأحمر، لكننا لا ننتبه عادةً إلى أنها غير خالصة. عندما نرى الأحمر فإننا لا نفكر بالأصفر والأخضر موجودين بشكلٍ ما في الأحمر. إنّ الألوان الثلاثة تشكّل سويّةً بنيةً تمييزيّة، وأنّ هذه البنية بلونيها الأخضر والأصفر هي التي

تُعطي الأحمر معناه بدليل أنّ للأحمر معناه المختلف في سياقٍ مغاير، فقد مثّل في الورود مثلاً الحب لقرون طويلة. وبما أنّ الأحمر في علامات المرور يحمل في طيّاته آثار الأصفر والأخضر، فإنه ليس نقيًّا، ومعلومٌ طبعًا أنَّ علامة المرور "أحمر" تعني في الصين "انطلق" أي إنها تعني ما تعنيه أخضر خارج الصين.

ومن مثال علامات المرور، ينطلق دريدا إلى القول إنَّ كل كلمة مفردة تحوي آثارًا لكلمات أخرى في اللغة – نظريًّا في الأقل، وينطبق هذا في ما تشير الكلمة إليه:

إنّ المفهوم الذي تشير الكلمة إليه ليس حاضرًا بوحده حضورًا يجعله يشير إلى نفسه فقط، ذلك أنّ كل مفهوم جزء من حلقة أو نظام يشير فيه إلى مفاهيم أخرى

دريدا 1982

وبما أنَّ الكلمة لا تقررها علاقتها بما تشير إليه، فإنّها عُرضةٌ للتغيير الدائم. هنا يقول دريدا إنّ عملية إضفاء معنى جديد على الكلمة لا يتوقف. الكلمة لا تكتسب الاستقرار، ليس فقط لإنها مرتبطة بالكلمات التي سبقتها، بل لأنَّ ما بعدها يغيّر من معناها. المعنى إذن حصيلةُ الاختلاف وهو دائمًا عرضةٌ للتأخر في ظهوره. والواقع فإنّ علائق الكلمة بالكلمات الأخرى التي تسبقها أو تتبعها شرطٌ للمعنى – لا يتحقق المعنى إلّا بها. وهذا ما شجّع دريدا على ابتداع لفظ différance التي تحوي كُلًّا من لفظ difference اختلاف ولفظ deferral أي تأخر المعنى بإمكاننا إذن أنْ نترجمها هنا إلى "الاختآخر" ولكي يثبتوا قلق المعنى، يسعى التفكيكيون إلى بعث الاستعارات القديمة ضمن جهدهم لتقويض معنى نصٍّ معيَّن. اللغة عند دريدا إذن لا توفّر ارتباطًا مباشرًا بالحقيقة، وبالعكس، فإنّها تقف شاشة مضبَّبة أو عدسة مشوّهة بيننا وبين العالم. هذا ما يولّد مواجهة بين الحقيقة التي نريد التعبير عنها – أي ما نعتقد أننا نعرفها - والوسيلة الزَلِقة التي يتوجّب علينا أنْ نستخدمها في هذا التعبير. البنيوية رفضت

هذا الزعم: إننا جزء من بنية، بعبارة أدق إننا وسط عدد من البنى المتداخلة، لهذا، فإننا نمفصل بالضرورة في كلّ ما نقوله أو نفعله البنى التي نحن جزء منها. وبما أنّ البنى موجودة قبل أنْ نظهر على المشهد، فمن الأفضل أنْ نقول إن البنى تتكلم من خلالنا، ومثل البنيويين، لم يعط دريدا المعرفة الموجودة فينا أيّة أهمية. وعلى الرغم من أنه يرفض ادّعاء البنيويين أنّ البنى تتكلم من خلالنا، فإنه يرفض مثل البنيويين فكرة الحضور أو الصوت أي صوت المُتكلّم الذي يُلامس وجوده الحقيقي. ومن وجهة نظر دريدا، فإننا لا نعبر بصورة مباشرة عما هو حاضرٌ فعلاً أمامنا، أي عما نعرفه لحظة قوله. إننا نستخدم اللغة التي تستخدمنا في الوقت نفسه. وكما يقول دريدا عام 1967 فإنّ بإمكاننا أنْ نستخدم اللغة بالسماح للنظام أنْ يسيطر علينا بطريقة ما وإلى حدٍّ ما. إنَّ دريدا لا يلغي التصميمات النفسية كما فعل البنيويون من أتباع المذهب اللاإنساني. غير أنَّ الأمور قد تكون أسوأ إنْ قارنّاه بالبنيويين. فمن وجهة نظر البنيويين فإننا نعرف في الأقل ما نقوله. إنّ البنى التي تتكلم من خلالنا لا تتأصل فينا. إنها مستقرّة وبالإمكان التعرّف عليها مبدئيًّا في الأقل. وفي ظل البعدبنيوية، فإنَّ كل ما يبقى لدينا لغة عُرضة للإختأخر. ومهما كانت تصميماتنا، فإنها ليست شفافة كليًّا أمام أنفسنا، إذ لا شيء تفوته اللغة، وكما يقول دريدا:

il ny a de hors _ texte

لا شيء هو خارج النص

التضاد الثنائي: من الواضح لماذا نعدّ ما نقوله طبيعيًّا وحقيقيًّا لكن كيف تستطيع الكلمة المكتوبة أنْ تخدعنا؟ كيف نفشل في رُؤية أنّ اللغة تولّد كلّ المعنى الإضافي الذي لا نعرف كيف نتعامل معه؟

جواب البعدبنيوية أنّ النصّ يضع مركزًا أو أكثر مُشتقًّا من اللغة التي يستعملها. إن كان هناك مركز فهناك ما هو ليس جزءًا منه، أي هناك هامش، وما هو مركزي أهم طبعًا مما هو هامشي. التفكيكية، أي طريقة قراءة دريدا

للنصوص، تسلّط الضوء على التوتُّر بين ما هو مركزي وما هو هامشي في النص. وكما تقول الناقد ة الأمريكية بربارا جونس **"إن تفكيك نصٍّ ما لا يسير بشكلٍ عشوائي أو تدمير عفوي، لكن بالتمشيط الدقيق لقوى متصارعة ضمن النص"** 1980.

ويأخذ هذا التسلسل الهرمي بين المركز والهامش شكل التضاد الثنائي (وهو أهم ما استدانته البعدبنيوية من البنيوية). إنّ النصوص تطرح تضادّات ضمنية قد تختفي وراء استعارات النص وغيرها. وقد يذكر أحد اللفظين صراحةً فيثير اللفظ الغائب ضمنًا.

هنالك حلقة واسعة من التضادّات بعضها عمومي وبعضها يخصُّ حضارة معيّنة. إنّ المجاميع العامة لألفاظ التضاد تشمل: جيّد/ سيّئ وحقيقة/ بهتان، وتذكير/ تأنيث، وتعقّل/ تهوُّر، وعقل/ مادة، وطبيعة/ حضارة، وفكر/ شعور، ونقاء/ تلوّث... إنّ التضاد المتعب ضمن الحضارة الغربية هو أبيض/ أسود، وأن أحد التضادّين يعمل دائمًا مركزًا، أي إنه هو المُتميّز كما يُسميه البعدبنيويون. بعض الألفاظ تتميّز دائمًا بالمركزية مثل جيّد وحقيقة وتذكير ونقاء وبياض... وبعضها يعمل إما في المركز أو في الهامش.

ففي عموم الأدب الإنكليزي نجد "فكر" في المركز، في كتابات سميول جونسن 1709 – 1784 مثلا، بينما نجد "شعور" يحتل المركز في الشعر الرومانسي عند وليام وردز ورث 1770 – 1850 وجون كيتس 1795 - 1821 مثلا.

هذا وتذهب التفكيكية إلى أنّ التضاد الثنائي أقل تضادًّا أحيانًا مما يبدو. إننا لا نرى في التضاد الثنائي علاقة تضاد فقط، إننا نجد أحيانًا تعقيدًا غريبًا. خذ مثلاً ضياء/ ظلام، الضياء في الواقع يحتاج إلى الظلام. لو لم يكن هناك ظلام فلن يكون لدينا ضياء لأننا لن نميّزه بلا ظلام. سيكون هنالك ضياء – إنه سيكون كل ما هو حولنا. لكننا لن ندركه. سنقول هنا إنّ وجود الظلام

هو الذي يخلق مفهوم الضياء. المفارقة هنا أنّ اللفظ الأدنى في هذا التضاد (ظلام) يصبح شرطًا للتضاد وبالنتيجة مهمًّا أهمية اللفظ الأعلى (ضياء). إنّ لفظي أي تضاد يعرّف أحدهما الآخر. هنا أيضًا يظهر المعنى من الاختلاف. بلا نقاء لن يكون هناك تلوث، وبلا زيف لن تكون هناك حقيقة... عمومًا فإنّ كلا اللفظين في أيّ تضاد مصدرهما الاختلاف.

لقد لقيت تفكيكية دريدا صدىً طيّبًا لدى النُقّاد الأمريكان بصورة خاصة مثل بول د يمان 1919 – 1983 من جامعة يل في السبعينيات. اشتَقّت التفكيكية اسمها من ممارسات دريدا: أسلوبه في التحليل وتجزئة النص وحتى تجزئة أجزاء النص لكي يكشف تنافراتها وتناقضاتها الداخلية. إنها تعرّي الأقنعة التي تستخدمها النصوص لتوليد ما هو معنى مستقر، وما هو مركزي لا هامشي في التضادّات الثنائيّة.

وبما أنّ نقطة انطلاق التفكيكية أنه لا يمكن التحكّم باللغة فإنّها تتوقّع أنْ تجد تمييزات غير مبرّرة في كلّ النصوص. وسواءً كان النصُّ أدبيًّا أم لم يكن، فبالإمكان تفكيكه وبيان اعتماده لتحقيق استقراره الداخلي على عمليات بلاغية وعلى المعنى الإضافي الناجم عن الإختأخر، وتحاول التفكيكية أنْ تبيّن أنَّ النماذج الظاهرية للنصوص تُخفي مواقف تكشف عدم استقراريتها. وبتعبير أدبي، فإنّ نصًّا ما لن يحوز الغلق – أي إن حالته لن تغلق، إذ لا معنى نهائي له. لهذا يبقى النصُّ حقلَ احتمالات. يقول جرمي هوثورن:

وهكذا فإنّ معنى نصٍّ ما عند دريدا غير مطوي أبدًا أمام المفسّر، مفروش أمامه مثل سجّادة لا نهاية لها ولا تكشف حافتها النهائية نفسها أبدًا.

إنّ قراءة التفكيكية تشبه إلى حدٍّ بعيد قراءة النقد الجديد للتجاور والتوتُّر والقلب. ومثل النقد الجديد، تعتمد التفكيكية أسلوب القراءة الدقيقة. على كلّ حال، فبينما أكّد النقد الجديد التناسق النهائي في ما يعدّه عملاً أدبيًّا

ناجحًا، فإنّ النقد التفكيكي يسعى أنْ يكشف عملية التمركز والتناسق الزائف في النص، ثم يذهب إلى إلغاء كل تمركز يجده، وبهذا يبيّن أنّ النصّ أكثرُ تعقيدًا مما يبدو لأول وهلة.

إنّ قراءة دريدا للقصة القصيرة "أمام القانون" لفرانك كافكا 1883 – 1924 تؤكّد غياب الختم. ففي هذه القصّة نجد رجلاً أمام الباب المُؤدّي إلى القانون. لا يُسمح لهذا الرجل بالدخول لكنّه يسمع من البوّاب أنه قد يدخل لاحقًا، والأفضل له أن لا يلجأ إلى القوة، إذ إنّ هناك أبوابًا أخرى وبوّابين آخرين أقوى من البوّاب الأوّل. يبقى الرجل ينتظر طيلة حياته، وفي النهاية أي قُبيل وفاته، يسأل البّواب لماذا هو الشخص الوحيد الذي يتوجّب عليه الاستئذان. وبإجابته أنّ هذا الباب موجودٌ له فقط، يُغلِق البوّاب الباب بوجهه، ويرى دريدا هذه القصّة مثالاً للاختأخّر:

بعد الحارس الأول هناك حُرّاس آخرون لا يُعدُّون، رُبّما بلا حدود. وتدريجيًّا أقوى فأقوى، وبالنتيجة أقوى منعة ولهم قُدرة التأخير. سلطتهم الإختأخر، أختأخر وسط، لأنه يدوم أيامًا وسنين، والواقع، حتى نهاية الرجل. الإختأخر حتى الموت ولغرض الموت، دون نهاية... وكما يمثّلها البواب، فإنّ خطاب القانون لا يقول "لا" إنّما يقول "ليس بعد" بلا نهاية

دريدا 1985

وفي طريقة مماثلة، فإن خطاب أي نص معيّن آخر، حتّى إن بدا في الوهلة الأولى أسهل منالاً من قصة كافكا المُلغّزة، تقول لنا على الدوام "ليس بعد" في بحثنا عن معنًى محدد.

لقد عرّضت التفكيكيّة نفسها إلى الكثير من الانتقاد. قيل مثلاً إنّ كل التفسيرات التفكيكيّة في النهاية متشابهة؛ لأنّها جميعًا تنتهي بالإختأخر وإلى

استحالة المعاني النهائية. ومع أنّ هذا القول صحيح، فإنه يهمل حقيقة أنه قبل أن تصل قراءة تفكيكية إلى تلك النقطة، فإنها ستكشف البنى التي تعمل في نصٍّ ما، وتبيّن كيف يمكن تقويض هذه البنى باستخدام عناصر من النصّ نفسه. وكما يقول التفكيكي الأمريكي جي ملر من جامعة يل: "إن التفكيكية ليست تقويضًا لبنية نصٍّ ما، بل هي توصيف لقيام النص بتقويض نفسه" ملر 1976. إن في عملية التفكيك، يُعرض النص إلى فحصٍ دقيق ويُسلّط الضوء على العلائق الخفيّة للقوة الموجودة دائمًا ضمن التضاد الثنائي.

قد نتفق مع دريدا أن اللغة مبنية على الاختلاف، وتحوم حول العالم دون أن تلمس عمليًّا أية أرض صلدة. لكن لماذا يُؤدّي هذا إلى فائض في المعنى يُؤثر في النصّ الذي ننتجه؟ إننا نتفهم جميعًا سوء الفهم وأخطاء القراءة، لكنّا نستطيع أيضًا أنْ نشير إلى أمثلة لا محدودة للتواصل الناجح. لهذا ربما يكون هذا الفائض في المعنى – على افتراض أنه موجود فعلا - أقلّ ضررًا بكثير مما يريد التفكيكيون أن نعتقده. ومن هذا المنظور التداولي، يبدو أن اللغة تُؤدّي دورها كما ينبغي. فإنْ قَصرنا تفكيرنا عن اللغة على ما تعمله فعليًّا ونتجاهل مُؤقّتًا الاعتبارات النظرية التي قادت دريدا إلى سيناريو أسوأ، فلا مبرّر لنا للقلق، على كلّ حال، فحتّى للنقاد الذين يختارون موقفًا تداوليًّا، فللتفكيكيّة استعمالاتها الخاصّة. من الممكن مثلاً أنْ ننظر إلى مجاميع التضاد التي تجدها باستمرار نظرة إنسانية مُعدّلة تكظم اللفظ الأدنى (الظلام، الأنثى، ...) وبذلك يتم الإقرار بكل إنسان ويتم احترامه.

إنّ تبنّي التفكيكيّة بصورة خاصة والبعديينيوية بصورة عامة يخدم أولئك النقّاد الذين يسعون لأنْ يكونوا مُؤثّرين سياسيًّا مثل النقّاد السود في أمريكا.

وبخصوص الفرق بين المذهبين، فإنّ البعديينيوية تختلف مع البنيوية في نظرتها لمفهوم البنية: فبينما يُسبغ البنيويون على البنية حضورًا موضوعيًّا في النص الذي يتعاملون معه – بهدف أنْ يكتشفها كل من يدرسها بدقّة - فإنّ لمثل هذه

البنية عند دريدا تنظيمًا ينفّذه القارئ الذي يوقف مؤقّتًا الجريان اللانهائي للمعاني التي يولّدها النص. إنّ النص بالنسبة إلى دريدا ليس بنية، بل سلسلة بنى تولّد المعنى، من غير تميّز لأيٍّ منها. إنّ ما قاله بعض البنيويين من أنّ البنى النصّية قد تكشف بشكلٍ ما الطريقة التي تعمل بها عقولنا غير مقبول لدى البعدبينيويين.

الاختلاف الثاني هو أنّه بسبب تفكيكها اللغة فإنّ البعدبينيوية أوسع حلقة بكثير من البنيوية. الفلسفة الغربية مثلاً مبنيّة على فكرة أننا نمتلك قدرة اسمها "العقل" تستطيع أنْ تعرف العالم بالاستعانة بخادمتها المطيعة "اللغة". وبما أنّ الزعم الأساس للبعدبينيويين أنّ اللغة ليست مطواعةً أبدًا ولا يمكن السيطرة عليها، فإنّها تزعم أيضًا أنّ ادّعاءات الفلسفة الغربيّة أنّ بإمكانها معرفة العالم ادّعاءات زائفة.

الاختلاف الثالث أنّ للبعدبينيوية تبعات مهمّة للطريقة التي نرى فيها أنفسنا. إننا نفترض عادة أنّه لا علاقة للعقل ولا للطريقة التي نكون فيها "حاضرين" أمام أنفسنا باللغة، ذلك أنّ العقل والحضور واجهتان للـ"أنا" الذي يستخدم اللغة وسيلة. لقد رفض البنيويون ذلك الـ"أنا": إنْ أردنا التعبير عن أنفسنا يجب أنْ نستعمل دائمًا بنية لغوية موجودة أصلاً قبل أنْ نصل إلى المشهد، وإننا نعبّر عن أنفسنا باستمرار ضمن سياق البنى الحضارية الموجودة أصلاً في أماكنها. ويقرّ البعدبينيويون أن الفرد نتاج تلك البنى إلى حدٍّ كبير. وكما قال رولاند بارتس عام 1970 بخصوص القراءة: "هذا الأنا الذي يتعامل مع النص إنما هو جمع لنصوصٍ أخرى، لشفرات لا متناهية ضائعة أصولها".

وبما أنّ البنى للبعدبينيويين غير مستقرّة أصلاً، فإن الترتيب المُؤقّت ضمن سلاسل للترميز لا متناهية هو الترتيب المُؤقّت الوحيد – مقاطعته مؤقتة لجريان المعنى. وإن بدينا مستقرّين، فهو استقرارٌ ظاهري فقط، والواقع، فإننا بطبيعتنا غير مستقرّين. إننا مثل اللغة بلا مركز.

الفرق الرابع. أن تفسير النصوص الأدبية لا يُؤدّي أبدًا إلى نتيجةٍ مُحدّدة نهائية. ومثل البنى. فإنّ التفسيرات مجرّد إطارات تجميد في مجرى الترميز. إضافة إلى هذا، فإنّ النقاش عن الفرق بين الأدب والصيغ الأخرى للكتابة قد اختفى عمليًّا وبالنسبة إلى إليوت ورتشاردز وليفز والنقّاد الجُدد، فللنصّ الأدبي دلالة تتجاوز الزمن. وخلافًا للاستعمالات الأخرى للغة، فإنّ الأدب يشير إلى قيم وحقائق ثابتة. ومن وجهة نظر البعدبنيوية، ليس بمقدور الأدب أنْ يفعل هذا. ومثل أيٍّ من أشكال اللغة الأخرى، فإنه عُرضة لتأثيرات الإختأخر. هنالك على كلّ حال، فرقٌ مهم بين الأدب والاستعمالات الأخرى للغة: هنالك صنف من النصوص الأدبية تقرّ بعجزها وعدم استطاعتها تأسيس ختامها. ويرى البعدبنيويون أنّ مثل هذه النصوص أكثر تشويقًا من النصوص التي تحاول أنْ تخفي عجزها مثل النصوص الفلسفية والروايات الواقعية التي تدّعي تمثيلاً حقيقيًّا للعالم. وكما يقول دريدا (1987) في مناقشته لقصة "أمام القانون" لكافكا:

إنّ نصًّا فلسفيًّا أو علميًّا أو تاريخيًّا يحمل معلومات أو معارف لن يعطي اسمًا لحالة عدم المعرفة، وإن فعل ذلك فبصورة عرَضيّة وليس بطريقة أساسيّة أو تكوينية.

قصة كافكا طبعًا نموذج لنصٍ ليس له نهاية. وإنْ تعاملت التفكيكيّة مع نصوص أدبيّة تدّعي الواقعيّة، فسوف تبيّن كيف يلمح سطحها الواقعي ظاهريًّا إلى أنَّ قرّاءها مسيطرون على النصوص التي يقرؤونها – إما من خلال معرفة أفضل يسمح النص بتحصيلها أو من خلال الموقف الساخر الذي يفترض بنا أنْ نتّخذه.

وبما أنّ النصوص الأدبيّة، الواقعية وغير الواقعية، تولّد اندفاعًا لا متناهيًا للمعنى، فإن التفسير مسألة تخصُّ القارئ.

إننا كما قال الناقد الفرنسي رولاند بارتس 1968 على حافّة "موت المُؤلف وولادة القارئ في الوقت نفسه" وبالنسبة للبنيويين، فإنّ المعنى الثابت يرقد منتظرًا

اكتشافه إما في البنى التي يدرسونها أو خلف هذه البنى، في حين يرى البعديبنيويون أنّ النصّ والقارئ يتعاونان على إنتاج دقائق المعنى.

إضافة إلى دريدا، لعب رجلان دوريهما في تحديد مسار النقد البعديبنيوي في الربع الأخير من القرن العشرين: ميشال فوكو 1926 – 1984، وجاك لاكان 1901 – 1981.

أول سمات البعديبنيوية أنّها قوّضت التضادّات الثنائية التي اتّصفت بها الحضارة الغربيّة، وأنّها كشفت بذلك تسلسلاتها الهرميّة الزائفة. إنّها تركّز على التجزئة والاختلاف وكشف علاقات القوّة المطويّة المقتصرة عمومًا على النص قيد النقد. إن الاهتمام بعلائق القوّة جاء في الثمانينيات والتسعينيّات بالدرجة الأُولى من جهود المُؤرّخ فوكو الذي دعا إلى تطوير مجتمعه في مجالات علم النفس والطب والاقتصاد... وقال إنّ هذه العلوم لمّا تُعط الاختلافات بين الأفراد وخبراتهم حقّها. إنّها تفرضُ علينا تعريفات غير مقبولة، إننا نُطيع القوة ونحترمها، حتّى إلى حد كبح مشاعرنا لأنّها تجعلنا نشعر ما نحن عليه. إنّ ما هو غير واضح، المدى الذي نستطيع فيه مقاومة القُوّة. يقول فوكو إنّ القُوّة تولّد المقاومة دائمًا، وإنّ المقاومة هي الوسيلة التي تضاعف القوّة بها نفسها. ويقول أيضًا إنّ كثيرًا من الناس يربطون القوة بالمعرفة: المعرفة قُوّة.

المعرفة عند فوكو نتاج خطاب مُعيّن مكّنها من التكوّن ولا رجاحة لها خارجه. إنّ حقائق العلوم الإنسانية من تأثير الخطاب واللغة، وإنّ معلوماتها لا تنبع من اطّلاعهم على العالم الحقيقي بل من قوانين خطاباتهم. من هنا يمكن القول إنّ معارف العلوم الإنسانية التي يناقشها فوكو تعد معارف لمجرّد أننا أُقنِعنا بشكلٍ ما أنّها كذلك. المعرفة عند فوكو نتاج القُوّة. إنّ التفكيكيّة لم تُغفِل حقيقة أنّ اللغة مرتبطة بالقُوّة، ويُؤكّد ذلك تقويضها للتضادّات الثنائيّة. فوكو، على كلّ حال، يضع اللغة في مركز القُوة الاجتماعيّة، وليس القوة النصّية، وفي

مركز التعامل الاجتماعي. إنّ للدور الاجتماعي للغة – بما في ذلك الأدب - قوته الفاعلة.

أمّا جاك لاكان، فإن أعماله تفسّر كيف تعمل القوة، ولماذا يخضع الفرد بشكلٍ مُطلق للقوة. لقد عمل لاكان على تطوير التحليل النفسي لرائده الأول سكموند فرويد 1856 – 1939. آمن فرويد وبعده لاكان أنّ النتاج الأدبي ليس أصلاً نتاج المُؤلّف، بل نتاج حضارة تتكلّم من خلال المُؤلف وتبعث رسائل سياسية قد لا ينتبه المُؤلف لها. هنالك أيضًا صيغة أخرى من النقد الأدبي تذهب إلى أنّ المُؤلف غافل عن المعاني العميقة لنصّه، متأثرة بالتحليل النفسي لكلٍّ من فرويد ولاكان.

إنّ نقد التحليل النفسي يُركّز على الفجوات في مظهر النص ويسعى إلى تسليط الضوء على الرغبات اللاشعورية للمؤلف أو لأشخاص النص. إنه لا يتجاهل ما يبدو هدفًا للنص، إلا أنّ اهتمامه الرئيس باللغة التي يستخدمها النص. إن الفرضية القائلة إن لغة عمل أدبي لها بُعدٌ مُدرك وبُعدٌ لا مُدرك وأنه يتوجّب على العناصر غير المُدركة أن تجد طرائقها لتجاوز المنع المفروض عليها من العناصر المُدركة قد تَحمّس لها النقاد الماركسيون بالذات. وبالنسبة لـ"لاكان" هناك علاقة مباشرة بين السمة الكابحة للغة والحضارة، والوصول إلى حالة اللاشعور. قد نتوقع من كلّ شيء غير مرغوب فيه عقائديًّا ضمن حضارة مُعيّنة أنْ يجد ملجأً له في حالة اللاشعور عند أفرادها.

لقد استخدم نموذج لاكان للتحليل النفسي لتفسير ما تفرضه الآيديولوجية علينا. الآيديولوجية تجعلنا نتصور أننا كلٌّ متكامل. إنها ستبدو أنّها تُحيّد الرغبة الناجمة عن دخولنا في العالم الرمزي. ويذهب النقد اللاكاني إلى أنّ هذا يتكرر بدرجة أقل عندما نقرأ نصًّا أدبيًّا. ففي أثناء القراءة، ندخل في علاقة معقّدة مع نصٍّ نسمح فيه لهذه العلاقة أنْ تتحكّم بنا. إن النقاد اللاكانيين يهتمّون بالوسائل التي تستفيد فيه البنى السردية والعمليات البلاغية من هذه العلاقة

أحادية الجانب بين النص والقارئ. على كل حال، فقد قاد تحليل لاكان النفسي إلى تفسيرات عملية كلاسية، لكنه ربما كان أقوى تأثيرًا في المجال النظري. قد نرى الآيديولوجية، كما يرى لاكان، "الآخر" جزءًا من هويتنا.

من كلّ هذا نلاحظ أنّ أعمال المُؤرخ فوكو قد جذبت اهتمام النقاد إلى دور اللغة في الحفاظ على القوة. وحسب رأيه، فإن العالم الغربي المعاصر هو الآن في قبضة ما يُسمّى بالخطابات التي تنظّم سلوكنا؛ لأننا مثّلناها في تفكيرنا ولأنها توجّهنا في كلّ الأغراض العملية. ويركز النقد الفوكوي على دور النص الأدبي وغيره في توزيع القوة الاجتماعية وضمان بقائها.

أمّا تحليل لاكان النفسي فيفسّر لماذا نمثّل في تفكيرنا الخطابات التي تسجننا. لقد نوّرنا النقد اللاكاني في مجال العلاقة التي يُؤسسها القارئ بينه وبين النص الذي يقرؤه.

التفكيكية

وابدأ عقد السبعينيات بالتعريف بالتفكيكية بصورة خاصة والبعديبنيوية بصورة عامة. التفكيكية صنف يرفض المفهوم القائل ان النظام اللغوي يهيئ أسباب التجانس والوحدة للنص الأدبي. وتؤمن القراءة التفكيكية إن القوى المتصارعة ضمن النص تعمل على تفكيك بناه ومعانيه إلى احتمالات متضاربة غير محددة.

تقترن التفكيكية بأسم ناشئها ومسميها جاك دريدا الذي تأثر بكل من نيتشه 1844 -1900 وهايدغر1889 -1976 الفيلسوفين الألمانيين اللذين شككا بمفاهيم فلسفيه أساسيه مثل المعرفة والحقيقة والهوية، وبالفيلسوف الأمريكي فرويد 1856 -1939 الذي فند تحليله النفسي المفاهيم التقليدية عن الوعي الفردي.

قدم دريدا تعريفه للتفكيكيه بثلاثة كتب نشرها عام 1967 و وسعه بعد ذلك.

يقول دريدا انه ليس هنالك ما هو خارج النص، ويقصد بهذا إن القارئ لا يستطيع تجاوز الإشارات اللفظية إلى أية أشياء تحدد معنى معيناً بحكم كونها مستقله عن نظام اللغة. ويقول أيضا إن كل الاستخدامات الغربية للغة تتمحور حول الكلمة والتفكير، وبما إن الكلمة صوت أساسا فأنها تمنح الأولوية للكلام وليس للكتابة. كما يؤكد دريدا ما يسميه بالمشار إليه النهائي، أي القاعدة المتوفرة لنا خارج تدخل اللغة، أو القاعدة المهيأة لإدراكنا وتعمل على تنظيم بنية النظام اللغوي. لهذا فأنها تكفي لتثبيت حدود وتماسك ومعاني كل التفوهات الشفوية أو المكتوبة.

ويرفض دريدا كل محاولات الفلاسفة الغربيين لتحديد أرضيه مطلقه نعتمدها في استخدامنا للغة. انه يشكك بالمفهوم اللغوي الغربي الذي يرى انه في

لحظة الكلام فأن تصميم المتكلم ان يعني شيئاً مقرراً بتفوه ما حاضر فوراً في إدراكه. البديل الذي يطرحه دريدا انه يستحيل تحديد دور المعاني اللغوية سلفاً، مستنداً إلى تمييز سوسير بين الدال والمدلول أي بين العنصر اللغوي لفضاً او كتابة والمعنى الإدراكي. يقول سوسير ان الدال والمدلول لا يتحددان من خلال سماتهما المتأصلة فيهما، بل من خلال الاختلافات فيما بينها. وهنا يرى دريدا إن السمات التي تحدد معنى ايه كلمة في تلفظ ما ليست حاضرة بهويتها الايجابية، نظراً لأن هذه السمات ليست سوى شبكة اختلافات.

ويمثل دريدا لما يقوله بلفظة differance اذ يغير نهايتها من ence - الى - ance ليشير الى تداخل في معنيي الفعل differer هما يختلف be different ويؤخر defer. ويقصد بهذا إن هذا المعنى المزدوج يشير إلى ظاهرة ان النص يستمد أهميته من اختلافه عن غيره.

هذا وقد اعترض النقد ألتفكيكي على التمايز الثنائي بين الكلام والكتابة وبين الطبيعة والحضارة وبين الحقيقة والخطأ وبين الذكر والأنثى. المقصود بهذا انه اعترض على التسلسل التقليدي في إن الوجه الأول (الكلام مثلاً) هو الأساس الذي نشتق منه الوجه الثاني (الكتابة هنا). ففي ثنائية الأدب والنقد، قلب التفكيكيون التوازن بقولهم ان النقد الأصل والأدب ثانوي، ثم قالوا بهدف الطعن بهذه الموازنات ان النقد نوع من الأدب وان الأدب نوع من النقد.

هذا ولم يقدم دريدا التفكيكية في الأساس صيغة للنقد الأدبي بل طريقة نقدية لقراءة النص، غير ان بعض النقاد الأمريكان بريادة بول دي مان قد تبنوها صنفاً نقدياً. تقول بربارا جونسن عام1980 ما يلي:

"التفكيكية لا تعني التدمير. ان تفكيك نص ما لا يتم بالتشكك العفوي بل باستفزاز القوى المتصارعة فيه. إن ما يدمر في قراءة تفكيكية ليس النص بل الادعاء بسيطرة صيغة للتدليل على صيغة أخرى".

ويقول هلس ملر: "التفكيكية صيغة لتفسير العمل الأدبي بالدخول الشامل لكل زوايا النص. يسعى الناقد ألتفكيكي إلى إيجاد العنصر اللامنطقي في النظام، او الصخرة القلقة التي سينهار بسببها البنيان كله. إن التفكيكية تردم الارض التي يقف عليها البناء ببيانها ان النص قد ردم الأرض. التفكيكية لاتفكك بنية نص ما ، بل تصور كيف يفكك النص نفسه".

الأسلوبية

أُستخدم لفظ الأسلوبية منذ الخمسينيات للنقد الذي يعمل على إحلال التحليل الموضوعي أو العلمي في أسلوب تحليل النصوص محل التحليل الذاتي أو الانطباعي. لقد تبنى هذا التحليل رومان ياكوبسن وغيره من الشكلانيين الروس وعموم البنيويين الأوربيين. بعدها اتسعت الأسلوبية لتشمل كل اهتمامات النقد الأدبي التقليدي والبلاغة التقليدية، وركزت على النص نفسه بهدف اكتشاف القوانين التي تُمكن العناصر اللغوية من تأدية معانيها وتأثيراتها.

يقول فنج ان الأسلوبية تُعنى باستخدام طرائق اللسانيات في دراسة مفهوم الأدب، وإننا كلما نستخدم اللغة فإننا نتبنى بالضرورة أسلوباً من نوع ما، أي اننا نختار واحدا من الاحتمالات النحوية والمفردية التي تلائم الهدف من التواصل.

ان دراسة الأسلوب كانت حتى وقت قريب حكراً على النقد الأدبي، لكن منذ تنامي اللسانيات في مطلع القرن العشرين، ظهرت محاولات جادة لتهيئة الأسس اللسانية للتحليل الأدبي، علماً ان هذه المحاولات لا تعوض عن النقد الأدبي، إنما تضيف إليه.

لقد تنامت الأسلوبية بصورة فعلية، والكلام لا يزال لفنج، إثر صدور كتاب عام 1909 عن الأسلوبية الفرنسية للساني بالي أبرز طلبة سوسير، وجذبت إهتمام العديد من اللسانيين، غير أنها لم تخترق جدران الجامعات الغربية حتى الستينيات، مستفيدة بالدرجة الأولى من اللسانيات الوصفية ومستثمرة سلبيات النقد الأدبي التقليدي.

المثال الواضح لما تقدمه اللسانيات للتحليل الأدبي ظاهرة الانزياح المستمدة من جهود الشكلانيين الروس بريادة فكتور شكلو فسكي عام 1917 الذي ذهب إلى ان الهدف الأول للأدب ان يجعل الناس ينظرون إلى العالم بمنظور جديد، مفهوم التغريب.

هذا ويقول أبرامز و هاربهام ان لفظ الأسلوبية قد استخدم من خمسينيات القرن الماضي لتُعنى بالجهود التقدمية التي عملت على ان تستعيض عن الذاتية والانطباعية في التحليل الأدبي بالموضوعية والعلمية تأثراً بجهود الشكلانيين الروس وبعض البنيويين الأوربيين.

يستمر أبرامز وهاربهام قائلين: بالإمكان تقسيم الأسلوبية إلى صيغتين تتمايزان مفهوماً وتطبيقاً:

1. في الصيغة الأضيق للأسلوبية الشكلانية، يحدَّد الأسلوب بالطريقة التقليدية من خلال التمييز بين ما يقال وكيف يقال، أي بين مضمون نص ما وشكله. يشار إلى المضمون عادة بألفاظ مثل المعلومة أو الرسالة أو المعنى الافتراضي، بينما يعرَّف الأسلوب بموجب تنوعات تقديم هذه المعلومة وتقوم هذه التنوعات بتغيير السمة الجمالة للنص أو كيفية إستجابة القارئ له.

وتُستخدم مفاهيم اللسانيات الحديثة لتحديد السمات الأسلوبية أو الخواص الشكلية التي يتميز بها نص معين أو مؤلف معين أو حقبة أدبية معينة. قد تكون هذه السمات صوتية مثل نماذج أصوات الكلام أو البحور الشعرية أو القافية، أو النحوية مثل أنواع التراكيب الجملية، أو مفردية كأن تشير الكلمة إما إلى ملموس أو مجرد، أو بلاغية مثل استخدام اللغة الشعرية والخيال.

المشكلة الكبيرة التي تواجه الأسلوبيين التمييز بين السمات النصية اللامعدودة التي لا يستطيع التحليل اللساني تحديدها وتلك السمات النصية التي هي أسلوبية وظيفياً – أي بين السمات التي تميز بين التأثيرات الجمالية والتأثيرات الأخرى على القارئ الفطن.

وفي مسعاهم الجاد للاستعاضة عن الأحكام الوصفية في النقد الأدبي بطرائق موضوعية، يستخدم الأسلوبيين المصادر التقنية الهائلة للحاسوب في خدمة ما أضحى يسمى بStylometry أي القياس الكمي لسمات أسلوب أديب معين.

ان مجلة انكليزية مشهورة تسمى 'الحاسوب للأدبي اللساني' مخصصة لاستخدام الحاسوب في مجالات النقد الأدبي.

من الجانب الآخر، هنالك أسلوبيون آخرون لا يعتمدون الطرائق الكمية، بل يعتمدون مفاهيم مشتقة من النظرية اللغوية، مثل التمييز الذي جاء به سوسير بين العلائق العمودية والأفقية في نص ما، أو تمييز تشومسكي رائد المدرسة التحويلية بين البنية العميقة والبنية السطحية أو تمييز جون أوستن رائد نظرية أفعال الكلام بين المقولة وتأثيرها في السامع.

يكتفي الأسلوبيون أحياناً بتحديد السمات الكيفية والكمية لنص معين، ويربطون هذه السمات أحياناً أخرى بنفسية المؤلف وطريقة فهمه للعالم أو بإطار الموقف من الحقيقة في فترة تاريخية معينة، أو بالتأثيرات الدلالية والجمالية والعاطفية لذلك النص.

وبالمقابل، يقول ستانلي فنج انه بما ان معنى النص يتألف من إستجابة القارئ له، فليس هناك تبرير للتمييز بين **الأسلوب والمضمون**. ويذهب غري إلى ان الأسلوب سمة لغوية لا يسهل تحديدها، ويعترض هرش على هذا الرأي فيدافع عن رجاحة التمييز بين **الأسلوب والمعنى**.

2. أما الصيغة الثانية، والكلام لا يزال لأبرامز وهاربهام، فقد تنامت منذ السبعينيات متمثلة بقول فنج ان الأسلوبية هي دراسة استعمال اللغة في الأدب. بهذا التعريف مدت الأسلوبية يدها لمصافحة كل من النقد الأدبي التقليدي والبلاغة التقليدية، سوى أنها أصرت على الموضوعية بالتركيز الحاد على النص نفسه وعلى الانطلاق لاكتشاف القوانين التي تحدد كيفية تحقيق العناصر اللغوية في نص ما للتأثيرات الأدبية. ويعبر مؤرخ النقد رينه ولك عن هذا الميل الجديد للتحليل الأسلوبي في توسيعه لرفعته على حساب النقد الأدبي التقليدي بالأسلوبية الحديثة الاستعمارية.

وفي الميدان العملي، يتفرع عن الأسلوبية حقل تحليل الخطاب. ذلك ان فلاسفة اللغة والمتخصصين بالأدب أو بالأسلوبية يركزون أحياناً على وحدات معزولة عن اللغة اليومية مثل الجملة أو العبارة أو المفردة بتجريدها عن ظروف التفوه بها، في حين ان تحليل الخطاب، الذي ظهر في السبعينيات يهتم باستخدام اللغة في خطاب متواصل مستمر عبر عدد من الجمل متضمناً التفاعل الخاص بين المتكلم والسامع في سياق معين، وضمن إطار أعراف ثقافية واجتماعية.

ان الاستخدام الحالي لتحليل الخطاب قد تبلور من خلال كتابات فيلسوف نظرية أفعال الكلام غرايس الذي ابتدع عام 1975 لفظ 'تضمين' لتفسير ظاهرة اللاتصريح في الخطاب، هذه الظاهرة التي تسمح لنا بالقول أن جملة مثل:

أروني رجلاً مثل بلال

إنما هي صيغة إخبار على الرغم من أنها صيغة طلب نحوي.

يقول غرايس ان مستخدمي اللغة يشتركون في عدد من التوقعات الضمنية، كأن نقول أنه عندما يطلق المتكلم تفوهاً ما فإنه يقصد به أن يكون صحيحاً واضحاً ذا صلة بالموقف. فإن جاء تفوه ما عديم الصلة ظاهرياً بالموقف، علينا أن نبحث عن الموقف الذي يلائمه. فإن قال الطفل لأمه:

هل الحلوى جاهزة لكي آخذها إلى المدرسة؟

وإن أجابته أمه:

إن الآنسة ليلى مريضة هذا اليوم.

فان جواب الأم سيبدو غير ذي صلة بسؤال الطفل، لهذا يتوجب ربطه بالموقف الملائم:

الآنسة ليلى هي التي تعمل الحلوى، وبما انها مريضة هذا اليوم، فليس هنالك حلوى.

هذا وقد أُستخدم تحليل الخطاب في فحص الحوار الروائي والمسرحي، بهدف تفسير إستطاعة شخصيات العمل الأدبي وقرّائه إستخلاص المعاني التي لا يُشار إليها صراحة في التفاعل الحواري. ذلك ان هناك مجموعة إفتراضات يشترك بها مستخدمو الحوار ومفسره، وان هذه الافتراضات هي التي تتولى كشف المعاني المبطنة، وان هذه المعاني تتنوع وفق ما إذا كانت التوقعات منفذة أو مخترقة عن عمد. ان مثل هذه الاستكشافات للحوار في الأدب غالباً ما تمتد إلى تحليل جهة النظر وغيرها من الجوانب التقليدية للنقد الروائي.

ويقودنا هذا الأمر إلى الحديث عن الأسلوبية الروائية. سأعتمد هنا على بول سمبسن 2004.

ان الحوار الروائي يهيئ طريقة لمزاوجة صيغ لغوية وسلسلة من الحوادث:

لنفترض أننا نقرأ في رواية ما هذه الجملة:

"أسقط جون الصحن وضحكت لندا فجأة" من الواضح ان سقوط الصحن هو الذي أضحك لندا، لكن قلب التسلسل سيؤدي إلى تفسير ثاني:

"ضحكت لندا فجأة وأسقط جون الصحن"

إن ضحكة لندا هنا هي التي تسببت في سقوط الصحن.

ومعلوم طبعاً ان أية رواية أكثر تعقيداً بكثير من هذا المثال البسيط.

هذا وتتميز الأسلوبية الروائية بين حبكة الرواية والحوار الروائي: يُقصد بالحبكة الخط العام المجرد للرواية أي الأحداث المرتبة زمنياً والتي تشكل نواة الرواية. ويشكل الحوار الطريقة التي تُروى بها الحبكة، مستخدماً أساليب التكرار وإعادة المشهد وغيرها. بهذا يمثل الحوار الروائي النص المتحقق والحصيلة اللغوية التي ينتجها الروائي في سياق معين.

إضافة إلى الأسلوبية الروائية، هنالك الأسلوبية الإدراكية التي ظهرت في مطلع القرن الحالي.

لقد ورد ان الأسلوبية تهتم بالدرجة الأولى باعتماد التحليل اللساني أساساً لتفسير النص الأدبي. نقطة الضعف الكبرى في هذا الإعتماد أنها تهمل دور الذهن في قراءة النص وفهمه. لهذا، وأوكد هنا ان هذا ما يجري الآن، ان الأسلوبية الجديدة تحاول إكتشاف البنى الإدراكية التي يستخدمها القارئ عندما يقرأ نصاً أدبياً.

لقد إستفاد هذا التجديد من التطورات الحاصلة في اللسانيات الإدراكية ومن المعلومات المتوافرة عن الذكاء الاصطناعي أي الحقل الذي يسعى إلى تمكين الحاسوب من تقليد سلوك الذكاء البشري.

الفرق إذن ان أسلوبية القرن العشرين تركز على نماذج النص والتأليف، بينما تركز الأسلوبية الجديدة على النماذج التي تربط الذهن البشري بعملية القراءة، أي انها تهتن بقارئ الأدب أكثر مما تهتم بكاتبه.

وهذا ما حفز هذه الصيغة على تجاوز أشكال التداولية وتحليل الخطاب التي غدت جزءاً رئيساً من الأسلوبية منذ الثمانينيات. إنها تركز بدلاً من ذلك على المخزون المعلوماتي الذي يستخدمه القارئ أثناء القراءة وعلى كيفية تعامل القراءة مع تفاصيل هذا المخزون.

ثم تحاول الأسلوبية ان تجيب على سؤال طالما أثار الجدل : أهناك لغة أدبية؟

يجيب معظم الأسلوبيين ب'لا' : ليست هناك سمات أو صيغ لغوية أدبية بطبيعتها في السياقات.

قد يبدو هذا الجواب متناقضاً مع إهتمام الأسلوبية بالحوار الأدبي. إن الأدب يهيئ الفرصة لإكتشاف اللغة غير الاعتيادية، وهناك الأساليب التي تميز حقبة أدبية معينة، كأن نقول ان القصيدة الانكلو -سكسونية قد تميزت قبل خمسة عشر قرناً بالجناس الاستهلالي أو ان نقول ان شعر حقبة عصر النهضة قد تميز بالسوناتا.

غير أن هذه الصيغ قد تغيرت عبر الزمن، وانها ليست دليلاً على وجود ما يمكن ان نسميها بلغة أدبية تصدق على كل العصور. من هنا تؤكد الأسلوبية ان اللغة المستخدمة في النصوص الأدبية لا يمكن فصلها عن المنابع العامة للحوار اليومي. ذلك انها تهتم بما يستطيع الأدب ان يفعله باللغة ومن خلالها.

الجواب إذن: ليست هناك صيغ أدبية بطبيعتها.

أنتقل الآن الى كتاب بول سمبسن Stylistics 2004 (الاسلوبية) وأفرد له ما تبقى من صفحات هذه الفقرة.

يبدأ سمبسن بتعريف الاسلوبية بقوله:

"أنها طريقة للتفسير النصي تحتل فيه اللغة موقع الصدارة" P. 2

ولتبرير هذا الموقع للغة، يقول:

"ان سر أهمية اللغة للأسلوبية ان للصيغ والنماذج والمستويات المختلفة التي تكوّن البنية اللغوية أهمية بالغة لوظيفة النص. ان الدلالة الوظيفية للنص إنما هي بوابة تفسيره. وفي الوقت الذي تشكل فيه السمات اللغوية معنى النص بنفسها، فإن تحليلاً للسمات اللغوية يخدمنا في التفسير الأسلوبي ويشرح لماذا تكون بعض ألوان المعنى ممكنة. الساحة المفضلة للأسلوبية الأدب...، وتجلب العلاقة التقليدية بين الأسلوبية والأدب تحذيرين على كل حال. الأول ان الخلاقية والتجديد في إستخدام اللغة يجب ان لا يُنظر إليهما بصفتهما الحافظة الوحيدة للكتابة الأدبية. وغالباً ما تعرض صيغ كبيرة من الخطاب (الإعلانات والصحافة والموسيقى الشعبية – وحتى المحادثة العابرة) درجة عالية من البراعة الأسلوبية، بحيث يبدو خطأً ان ننظر إلى البراعة في الاستخدام اللغوي مقصورة على الأدب القويم. التحذير الثاني ان تقنيات التحليل الأسلوبي تطور نظرتنا إلى بنية اللغة ووظيفتها بقدر ما تعيننا على فهم النصوص الأدبية. وهكذا فإن السؤال: 'ماذا تستطيع الأسلوبية ان تخبرنا عن الأدب؟' مكافئ دائما للسؤال الذي لا يقل عنه أهمية: 'ماذا تستطيع اللغة ان تخبرنا عن اللغة؟"

وفي تحديده لأهداف الأسلوبية، يقول سمبسن: P. 3

"لماذا الأسلوبية؟ لكي نكتشف اللغة، وبالتحديد، لكي نكتشف الخلاقية في الاستخدام اللغوي. ان الأسلوبية تضيف إلى طرائق تفكيرنا في اللغة، الأمر الذي يطور فهمنا للنصوص (الأدبية). وتتطلب دراسة الأسلوبية الإلتزام بالمبادئ التالية:

1. التحليل الأسلوبي يجب ان يكون رصيناً، أي ان يكون مبنياً على إطار واضح للتحليل، وان لا يكون النتاج النهائي لسلسة مشوشة ولتعليقات إنطباعية، بل مبنياً على نماذج دقيقة للغة والخطاب تبين كيف نتعامل مع الأساليب اللغوية...
2. يجب ان يعتمد التحليل التنظيم الجيد والمعايير الواضحة التي يتفق عليها اغلب الأسلوبيين.
3. يجب ان تكون طرائق البحث الأسلوبي شفافة بما يمكّن الأسلوبيين الآخرين من إجراء التعديلات عليها بفحصها وتطبيقها في أكثر من نص.

وأسوة ببقية الأسلوبيين، يميز سمبسن بين الأسلوبية الروائية والأسلوبية الإدراكية فيقول: P. 18

"يهيئ الخطاب الأسلوبي طريقة لتلخيص تجربة معينة بربط نماذج اللغة بسلسة متواصلة من الأحداث. وبأبسط صورها، تتألف الرواية من عبارتين متسلسلتين زمنياً، بحيث يؤدي التغيير في تسلسلهما إلى تغيير تفسيرهما زمنياً. فإن قلنا:

سقط القدح من يد سامر وضحكت ليلى

فسوف يكون واضحاً ان سقوط القدح هو السبب في ضحك ليلى. لكن إن قلنا:

ضحكت ليلى وسقط القدح من يد سامر

فسيكون الضحك سبب سقوط القدح.

وتتطلب الرواية تدرجاً دقيقاً في الأحداث وعناية خاصة بالأسلوب لغرض تمييزها عن غيرها. ويذهب اللساني الاجتماعي وليام لبوف إلى ان الرواية تستوجب عناصر أساسية في بنيتها ستكون باهتة بغيابها. ويورد لبوف هذه القصة:

حسناً، شرب هذا الشخص أكثر ما يجب

لقد هجم عليّ

ودخلت الصديقة

وأوقفته هي

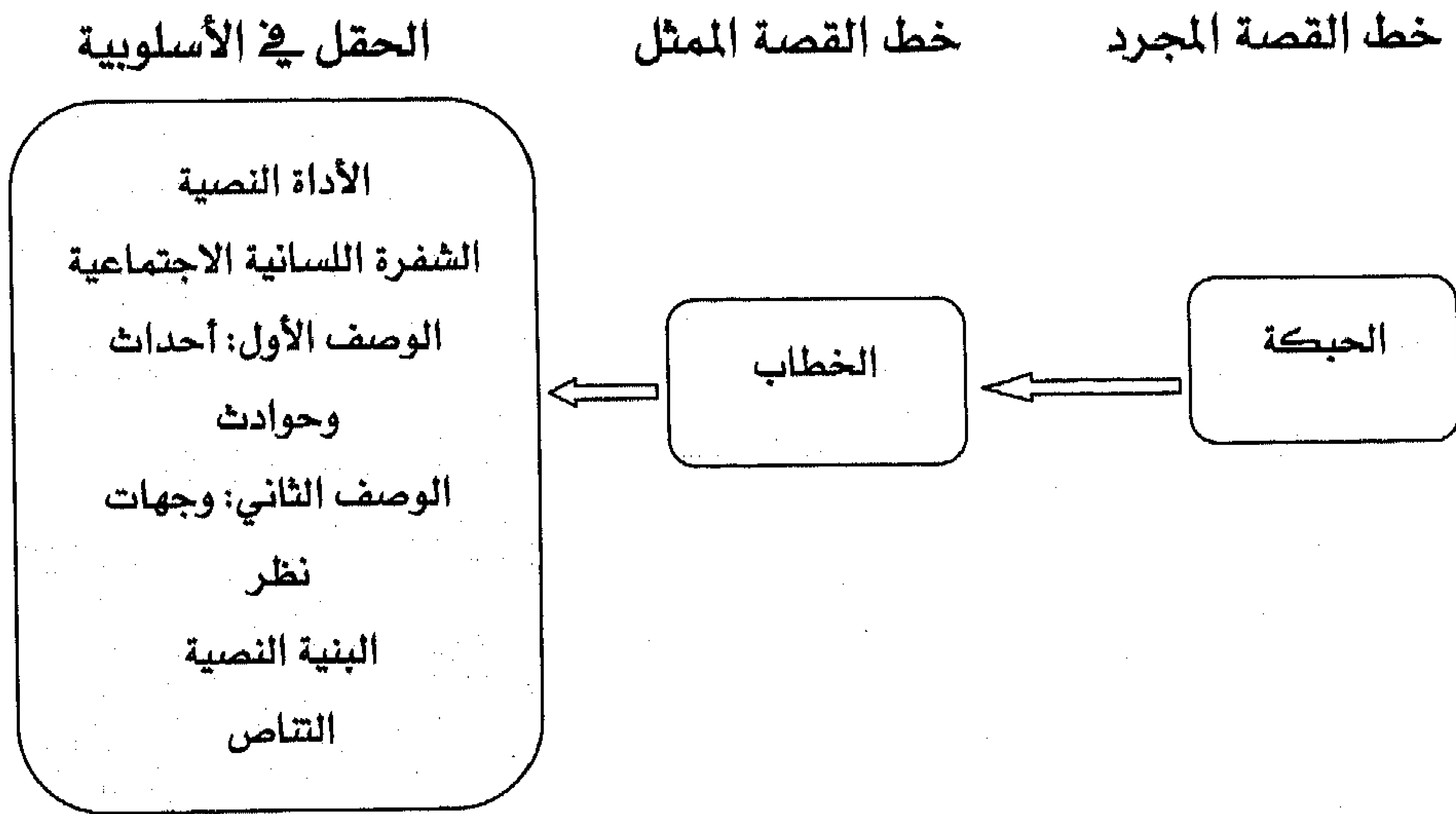
القصة مجرد هيكل لرواية مصاغة بعناية. يرويها شخص بالغ طلب منه ان يتذكر موقفاً تعرض فيه إلى خطر حقيقي. صحيح ان القصة ترضي المعيار الأدنى للرواية إذ أنها تتألف من عبارات تترابط زمنياً، غير انها تفتقر إلى عدد من العناصر المهمة الضرورية للرواية الناجحة، إذ قد يسال السامع عن مكان القصة وعن أبطالها: من هذا الشخص الذي شرب أكثر مما يجب، وصديقة من هذه الصديقة، وكيف حدث أن كان الراوي حاضراً، وهل كان إيقاف الصديقة للإعتداء المشهد الأخير للقصة؟

الرواية أكثر من مجرد عرض عبارات مثل هذه، ومهمة توفير نموذج متكامل للخطاب الروائي تشكل تحدياً للأسلوبيين. وهناك خلاف حول كيفية فرز الوحدات المتعددة التي تتحد لتكون رواية أو قصة، وحول كيفية تفسير الترابط بين الوحدات الروائية.

إضافة إلى ذلك، فان وجهي العملة الروائية هما البينة الروائية والاستيعاب الروائي، وان مكوني الرواية الرئيسين هما الحبكة الروائية والخطاب الروائي. تشير الحبكة عادة إلى الخيط المجرد لقصة الرواية أي إلى تسلسل الأحداث

المرتبة زمنياً والتي تشكل لب الرواية. أما الخطاب الروائي فيشكل الطريقة التي تروى بها الحبكة ويتم عادة باستخدام الوسائل الروائية مثل الارتجاع والمعرفة السبقية والتكرار – وكلها تنفع في الإخلال بالتسلسل الأساسي للحبكة. بهذا يمثل الخطاب الروائي النص الملاحظ واللغة المحسوسة التي يعتمدها القاص في سياق معين.

الخطوة الأخرى تحديد العناصر الأسلوبية المتعددة التي تكون الخطاب الروائي. ولتنظيم التحليل الروائي في حقول محددة بوضوح، بإمكاننا ان نتبنى النموذج التالي:



نموذج للبنية الروائية P. 20

نلاحظ في هذا النموذج انه إضافة إلى التمييز بين الحبكة والخطاب، هناك ست وحدات أساسية للوصف الروائي. وعلى الرغم مما يحدث بينهما من تداخل، فانها تعرض مع ذلك مجموعة نافعة لتحديد أوجه الرواية الضرورية للتحليل الأسلوبي.

أول هذه الوحدات الأداة النصية التي تشير إلى قناة التواصل الطبيعية التي تسرد بها القصة، وأشهر هذه الأدوات الروائية الفلم والرواية، إضافة إلى الباليه

والكارتون الموسيقي. هنالك أيضاً أداة شائعة أخري لنقل التجربة الروائية: التفاعل المنطوق.

وتعبر الشفرة اللسانية الاجتماعية باللغة عن الخلفية التاريخية والحضارية واللغوية التي تؤطر الرواية. إنها تحدد الرواية زمكانياً باستخدام صيغ اللغة التي تعكس السياق الاجتماعي الحضاري. وتشمل الشفرة اللسانية الاجتماعية بين أشياء أخرى، تنوعات النبر واللهجة المستخدمة في الرواية، وما إذا كانت تنسب إلى الراوي أو إلى شخصيات في الرواية، وعلى الرغم من ان المفهوم يمتد أيضاً إلى الصيغ الاجتماعية والعرفية للخطاب المستخدم في الرواية.

تصف الأحداث والحوادث كيف يتفاعل تطور أشخاص الرواية مع أحداث الرواية وحوادثها. إنها تبين الطرائق التي تتشابك بها الرواية مع أنواع معينة للتحرك الدلالي مثل: العمل والتفكير والقول، ومع الطرائق التي تنسب بها هذه التحركات إلى الأبطال أو الرواية.

الصنف الثاني للوصف، وجهة نظر، يكتشف العلاقة بين صيغة القص ووجهة نظر الراوي أو إحدى الشخصيات. ان صيغة القص تحدد ما إذا كانت الرواية تروى من خلال الشخص الأول أي المتكلم أو الشخص الثالث أي الغائب أو حتى الشخص الثاني أي المخاطب، في حين ان وجهة النظر تحدد ما إذا كانت حوادث القصة تسردها شخصية معينة أو راوٍ عارف بكل شي، أو الاثنان. الطريقة التي يمثل بها الكلام والتفكير في الرواية علامة مهمة لوجهة النظر.

وتوضح البنية النصية الطريقة التي ترتب بها الوحدات الروائية الفردية في القصة. ان دراسة أسلوبية البنية الأسلوبية قد تركز على العناصر الرئيسة للحبكة أو على سمات تنظيم القصة. وبالمثل، فقد تهتم النماذج التحليلية الخاصة بجوانب التنسيق الروائي أو قد تفحص جوانب الترابط الروائي.

المكون الروائي السادس، التناص، يشار به إلى أسلوب الإلماع. ان الرواية، مثل أية كتابة، لا تنشأ في فراغ إجتماعي أو تاريخي، وانه غالباً ما يرد صدى

نصوص أخرى إما بشكل تناص مفهوم أو بشكل تناص صريح. وقد يتداخل مفهوم التناص مع مفهوم الشفرة اللسانية الاجتماعية بتطبيقه في الرواية، على الرغم من ان التناص يتضمن إستخدام نصوص خارجية أخرى، في حين ان الشفرة تشير بشكل أعم إلى تعددية اللغة التي تتطور الرواية من خلالها.

الحوار والخطاب P. 34

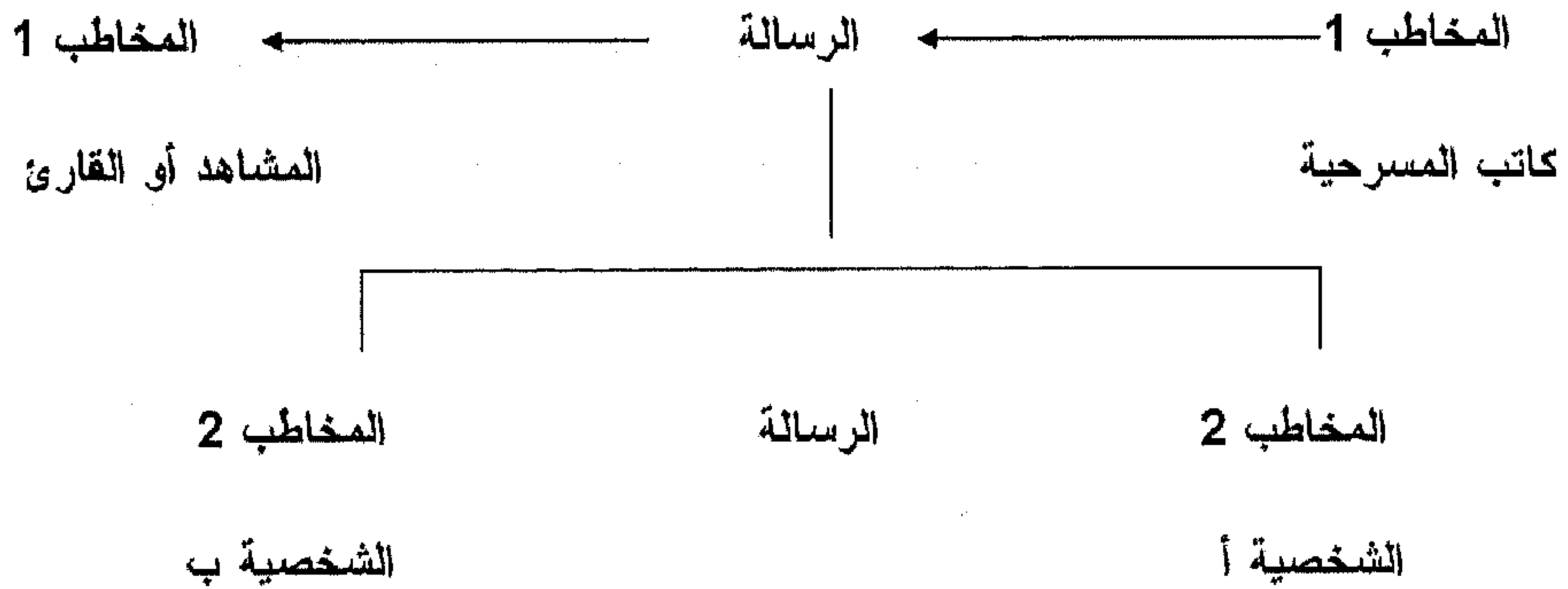
لقد شهدت السبعينيات والثمانينيات إهتماماً جديداً لدى الأسلوبيين بدور الحوار في الأدب. جاء هذا الإهتمام موازياً للإهتمام بالأدب بصفته حوار، أي صيغة إستخدام اللغة الطبيعي في سياق إجتماعي صحيح. وهكذا، فان ظهور حقل الأسلوبية الخطابية قد تم تعريفه باستخدامه نماذج متفاعلة وضعت وحدات تحليل لنماذج أدبية في أُطر تفوهات تقابل الجمل. ان مفهوم 'حالة الكلام الأدبي' يتطلب لكشفه طرائق تداولية ونظرية تأدب وتحليل تحادثي ونظرية أفعال الكلام. بهذا التوجه الجديد في طريقة البحث، لم يكن مصادفة ان يتطور معه إهتمام خاص بدينامية الحوار الدرامي. ولهذا السبب فقد إرتبط الجهد المبكر لأسلوبية الحوار بدراسة الحوار في المسرحيات. وللتعبير عن هذه الميول في الأسلوبية، فقد ركز هذا الجهد على الحوار، و بشكل خاص، على الحوار في المسرحيات.

الحوار في المسرحية P. 34

من المهم ان نفكر بعناية بما نعنيه عندما نتكلم عن الأدب بصفته تعاملاً. نحتاج مثلاً ان نُفصل أنواع التفاعل بين شخصيات المسرحية ضمن نص ما عن نوع التفاعل العالي المرتبة بين مؤلف وقارئ. وفي سياق حوار درامي، يقول شورت (1989) ان التفاعل يجري على مستويين: مستوى للحوار ضمن مستوى آخر. انه يقترح الشكل التالي طريقة لتحليل بنية الحوار في المسرحيات. وينفع هذا التحليل في اثر من طريقة: انه يبين كيف تصبح التفوهات التي تصدر من شخصية إلى أخرى جزءاً مما يقوله كاتب المسرحية إلى المشاهدين. وانه يميز أيضاً بين

مجموعتين من السياقات المتفاعلة: السياق الخيالي الذي يحيط بالشخصيات ضمن عالم المسرحية والسياق الحقيقي الذي يؤطر التفاعل بين المؤلف والقارئ. يتبين من هذا، ان السمات التي تؤشر العلائق الاجتماعية بين الناس على مستوى شخصيات المسرحية تغدو رسائل عن هذه الشخصيات على مستوى الخطاب بين المؤلف والقارئ أو المشاهد.

ولا يعني هذا ان مستويات الخطاب المعوضة هنا جامدة كلياً، فقد ترد على المسرح كلمات إحدى الشخصيات على لسان شخصية أخرى، وهذا ما يولد مستوى ثالثاً للتضمين. بالمقابل، فان حديث إحدى الشخصيات لنفسها يميل إلى كسر النموذج لان هذه الكلمات التي لات تسمعها بقية الشخصيات على المسرح تصل مباشرة إلى القارئ أو المشاهد. ومهما تكن السمات الدقيقة للتضمين، فان التفاعل اللفظي في المسرحيات يتطلب لفهمه وتفسيره قوانين الخطاب التي تتحكم بالتفاعل الإجتماعي اليومي. بعبارة أخرى، فان الفرضيات التي نعقدها عن الحوار في عالم المسرحيات يمكن التنبؤ بها من خلال فرضياتنا عن كيفية عمل الحوار في عالمنا الحقيقي.



الحوار في المسرحية عن شورت 1989

السياق في الحوار الدرامي P. 35

ان المبدأ الشائع في أغلب نماذج تحليل الخطاب ان كل اللغات الطبيعية تأخذ مكانها ضمن سياق للاستعمال. وبالإمكان تصنيف السياق إلى ثلاثة أنواع رئيسة:

1. السياق المادي: انه الموقف الفعلي الذي يحدث فيه التفاعل، وقد ينشأ في مكان عمل أو بيت أو ساحة عامة. وفي المحادثة التي تجري وجهاً لوجه، فان المتحدث والسامع يشتركان في سياق مادي واحد، على الرغم من انه في بعض صيغ التفاعل الكلامي مثل الإذاعة أو التلفون، يكون المتكلم والسامع منفصلين مادياً.
2. السياق الشخصي: يشير الى العلائق الإجتماعية والشخصية للتفاعل المتبادل ويشمل الشبكة الإجتماعية وعضوية المجموعة والأدوار الإجتماعية للمتكلم والسامع والحالة النسبية والمسافة الإجتماعية الحاصلة بين المشتركين بالحوار.
3. السياق الإدراكي: أي الخلفية المعرفية المشتركة بين المشاركين في التفاعل، وهو عرضة للتغير كلما تقدم التفاعل، ويمتد إلى وجهة نظر المتكلم عن العالم ومعرفته الثقافية وخبرته الحياتية.

الأسلوبية الإدراكية P. 38

إنها جزء من التطور الطبيعي للأسلوبية الحديثة لتطوير طرائق تحليلها في القرن الحادي والعشرين. لقد استخدمت الأسلوبية منذ أيامها الأولى التحليل اللغوي أساساً لتفسير النص الأدبي، الأمر الذي جعل الأسلوبية 'كاتبية' في توجهها النظري العام.على كل حال، فان ما هو غائب فيها التعامل الذهني مع طريقة قراءتنا وتفسيرنا للنص الأدبي. بعبارة أخرى، افتقرت الأسلوبية البعد 'القارئي' وبدأ الأسلوبيون في التسعينيات بتقليص التحيز للكاتب وذلك باكتشاف البنى الإدراكية التي يستخدمها القارئ عند قراءة النصوص. وفي هذا

الجهد، إستعاروا الكثير من التطورات الحاصلة في اللسانيات الإدراكية وفي حقل الذكاء الاصطناعي، مما أدى إلى ظهور الأسلوبية الإدراكية أو الشعرية الإدراكية poetics. وإذ تهدف الأسلوبية الإدراكية إلى إغناء طرائق التحليل المعتمدة وليس الاستغناء عنها. فانها تسعى إلى نقل التركيز من نماذج النص والتأليف إلى نماذج توضيح الروابط بين الذهن البشري وعملية القراءة.

وجاء المحفز الثاني للإلتفاف الإدراكي من هدف التحليل نفسه، أي الأدب. ان قناعة اغلب الأسلوبيين بعدم وجود 'لغة أدبية' قد وضعت الأسلوبية بمواجهة مباشرة مع ذلك النقد الأدبي الذي يضع 'لغة الأدب' بعيدة عن متناول مستعملي اللغة الاعتياديين. انه يتطلب البحث عما يجعل الأدب مختلفاً عن الصيغ الأخرى للتخاطب الاجتماعي. ومع التركيز على عملية القراءة وليس الكتابة، فقد واجه الأسلوبيون الإدراكيون هذه المسألة في جهودهم قائلين انه من الأفضل فهم الأدب شأناً قرائياً أكثر مما هو شأن كتابي. وبعيداً عن نظريات الحوار، فان التوجه الجديد نحو النماذج التي تصور خزائن المعرفة التي يستخدمها القارئ عندما يقرأ وكيف يكيف هذه الخزائن ويعدلها مع استمرار القراءة.

وفي موضع آخر، يطرح سمبسن السؤال التالي: أهناك لغة أدبية؟

ويجيب عليه بقوله: "بقدر ما يتعلق الأمر بمعظم الأسلوبيون، فان الجواب المختصر لهذا السؤال 'لا' أي ليست هناك أية سمة لغوية لكل النصوص الأدبية... ذلك انه كانت ثمة تقاليد في أساليب الكتابة ترمز إلى الأدبية مثل الجناس الاستهلالي في قصيدة بيولف الانكلو -سكسونية وصيغة السوناتا في حقب التاريخ الأدبي اللاحقة... على كل، فهي صيغ كتابية تمثل تقاليد معينة للاستعمال الذي يتغير عبر الزمن، وليس علامة لوجود لغة خاصة تسمى أدبية على مر الزمن. ذلك ان اللغة المستعملة في النصوص الأدبية يجب ان لا تقطع من انعكاساتها في الحوار اليومي.

تهتم الأسلوبية بما يفعله الكاتب باللغة وخلالها، وتستند اللسانيات الحديثة إلى النظام الكامل للغة والخطاب، وهي لا تهدف إلى تحديد صنف خاص بجوانب الأسلوب الأدبي، بل إلى البحث عن جذور هذا الأسلوب في كلية الخطاب. وان وصفنا قطعة خطاب باللغة الأدبية فسوف نضع حاجزاً لغوياً حولها. والواقع، فان وضعنا نطاقاً أسلوبياً حول صيغة خطاب ما، فسوف تكون صنفاً لغوياً يحدث بانتظام في حالة معينة، لكنها ستكون الحرية اللغوية بعينها والخلاقية في اللغة وليست مؤشرات ثابتة يتحرك الكاتب بضمنها. وان إدعينا بوجود لغة أدبية محددة، فسوف يعني هذا اننا ندعي بوجود نوع من الكليشة، لأنها ستتضمن قصر تعبير أسلوبي على توصيف محدد." P. 148

ثم ينتقل سمبسن إلى العلاقة بين اللغة والأدب، فيبدأ بالمساجلة المعروفة بين فاولر وبيتسن في الستينيات التي اكتسبت أهميتها كونها تمثل أول إصطدام بين الأسلوبية التي مثلها فاولر والتي كانت حقلاً ناشئاً آنذاك وبين النقد الأدبي التقليدي الذي مثله بيتسن والذي كان حقلاً متكاملاً في ذلك الوقت.

قال فاولر عام 1966 ان اللسانيات الوصفية يمكن ان تكون ذات فائدة كبيرة للنقد الأدبي. ورداً على فندلر (1966) التي تقول "ان اللسانين بمعلوماتهم المحدودة عن الأدب يميلون إلى التعامل مع وثائق هم غير قادرين على استيعابها"، يقول فاولر: "صحيح ان اللسانيين يتعاملون أحياناً مع الأدب بدوافع غير نقدية، فاني لا أرى ضيراً بقيام اللساني بتطوير بحثه اللغوي عن طريق الاستخدامات الأدبية للغة... وعلى الرغم من ان 'الاستخدام' في الأدب ليس النقطة الحاسمة، فانه بحاجة إلى العليق عليه هنا، لأن النقاد على ما يبدو يرون انه بسبب خلفية اللسانيين العلمية، فانهم غير مؤهلين للتمييز بين التحليل اللغوي والتحليل الأدبي، وغير متمكنين لأن يكونوا نقاداً، وهذا هراء، فكثير من الرياضيين والفيزيائيين موسيقيون وأدباء مبدعون، ولا شيء يمنع اللساني من ان يكون

شخصاً مرهف الحس. قد يكتب عن الأدب (1) بصفته لسانياً لأهداف لسانية أو (2) بحوافز نقدية مستخدماً ما ينتقيه من أداته اللسانية أو (3) مثل أي شخص غير لساني دون الاعتماد على اللسانيات. جميع هذه المداخل ممكنة، وأنا أدعو غير اللسانيين ان يضعوا حداً لاعتقادهم ان الخلفية اللسانية تجعل المدخل الأول فقط ممكناً."

ويستمر فاولر قائلاً: P.150

"ان النقد اللساني الناجح لا ينطلق من نظرية لغة فقط، بل من معاينة خصوصيات أنواع مختلفة من الدراسة الأدبية. إننا نتعامل في العالم الحقيقي مع أساتذة الأدب في قاعاتهم التدريسية أكثر مما نتعامل مع نقاد عموميين، ويهتم هؤلاء الأساتذة بالدرجة الأولى بابتداع الطرائق المثمرة في القراءة الصحيحة للأدب... وكما تستخدم اللسانيات لفظاً يصف كل العمليات التي تتضمنها دراسة اللغة، يتوجب ان نتفهم جيداً ألفاظاً مثل النقد والتفسير والتقييم... مؤكدين ان بإمكان اللسانيات ان تخدم الأغراض المتعددة لدراسة الأدب."

ويرد بيتسن على ذلك قائلاً: P.150

"يقترح فاولر تحالفاً أكاديمياً بين اللسانيات البعديسوسرية ونقد ريتشارد. إنه يفترض ان الأدب مجموع كلماته، فإن انتزعنا الكلمات، فلن تبقى سوى الصفحات الفارغة.

تهدف اللسانيات الوصفية أولاً وأخيراً إلى الوصف الكلي بشكل موضوعي عمومي. أما الأدب فحقل ذاتي يتميز بتأثيرات استعمالاته. الفارق بينهما ان اللسانيات تجزيء الجملة إلى مفردات منفصلة، أما الأدب فيتخذ من الجملة وحدة لبناء وحدات أكبر. لكن ما الذي يغري قارئ الأدب بالتجميع بدلاً من التجزئة؟ ان هناك اعتراضات مبررة لمضارعة لغة الوصف بلغة التقييم، فالنحو أصلاً منطقي في افتراضاته اللغوية... أما النقد الأدبي فيفترض في النص سمات التضاد والتنافر التي سيقوم القارئ بموازنتها وتوليفها تحت ظروف معينة. تتلخص

هذه الظروف باللفظ 'أسلوب' الذي يشير إلى مجمل الوسائل البلاغية من صوتية إلى دلالية. مع إمتداداتها البنيوية مثل المأساة والملهاة. وظيفة الأسلوب توحيد المفردات اللغوية للأدب. بهذا فانه تماماً عكس النحو الذي إختار مهمة التجزئة، فالجملة نحوية عندما نصنف أجزاءها ونعربها ثم نبين ترابطها. وعلى الرغم من ان للنحوية دوراً في المسحة الأدبية، فان هذا أمر طارئ ينبع من الكلام الاعتيادي الذي نشتق منه اللغة التي نستخدمها في الأدب. وان صادفنا خروجاً على النحو في العمل الأدبي، فالمثال واضح هو الحذف، وهو لفظ أُبتدع لحفظ ماء النحو عندما نتجاهله فعلياً.

والآن ما الأدب؟ ان العمل الأدبي ينجح لغوياً، أي ترد فيه أفضل الكلمات بأفضل تسلسل، عندما تتعاون الوسائل الأسلوبية الملائمة لوحيد النظرة إلى بعض جوانب الحياة التي تسود المجتمع الذي يعيش فيه الكاتب. أما القارئ فسيكون ناجحاً إن حدد الوسائل الأسلوبية التوحيدية التي تمكنه من الاستجابة إلى الحالة الإنسانية في مجتمعه. لهذا فالتوافق معدوم: النحو تحليلي في طرائقه والأسلوب توحيدي.

وان قال فاولر ان بعض علماء الرياضيات والفيزياء موسيقيون وشعراء مبدعون، وان التدريب اللساني سيكون نافعاً للناقد الأدبي، فجوابي له، ان الفيزيائي الموسيقي لا يطور نفسه في الفيزياء من خلال لعبه للبيانو. ولا أعرف أحد من الرياضيين والفيزيائيين الذين وصفهم فاولر بالشعراء المبدعين، لكنهم بالتأكيد لم ينمو على أغصان العُليق! من الجهة الأخرى، فمن المعلوم ان معظم اللسانيين البنيويين لا يكتبون بالانكليزية نثراً لامعاً. ان التهيؤ الذي جعل سمث نحوياً معروفاً يختلف كلياً عن التهيؤ الذي جعل براون ناقداً بارعاً..."

ويجيب فاولر بيتسن بقوله: P. 153

"ان إدعاء بيتسن بعدم إمكانية استفادة الأدب من الحقل اللساني باطل، ذلك انه زاوج تعريف كلوج للشعر «أفضل الكلمات بأفضل تسلسل» بتمييز

ريتشاردز بين اللغتين العلمية والعاطفية، وتمييز سوسير بين النظام اللغوي والكلام الفعلي، من أجل ان يقول انه يستحيل دراسة الأدب دراسة موضوعية. لقد إستخدم كلوج تعريفه للشعر لتمييز الشعر من النثر. أما تمييز ريتشاردز بين اللغة العلمية واللغة العاطفية فغير مقبول عموماً. انه من البساطة بحيث انه لا يصلح ان يكون نظرية لغوية. وأما ثنائية سوسير «النظام اللغوي والكلام الفعلي» فانها تكوّن القابلية اللغوية. النظام اللغوي النظام المجرد للقوانين التي تمكن المتكلم من التواصل مع الغير. والكلام الفعلي فعل ملموس من الكلام أو عينة تضم عدداً من أفعال الكلام. ثم طور تشومسكي هذا التمييز وسماها بالقدرة والممارسة على التوالي.

يقول سمبسن، ومثله سوسير وتشومسكي، ان اللسانين يدرسون النظام اللغوي، وهذا صحيح طالما إنهم يكتبون النحو ويتابعون القدرة الذهنية اللسانية للمتكلم، لكن بيتسن يقول ان دراسة الأدب إنما هي دراسة الكلام الفعلي، أو دراسة لون معين من الكلام الفعلي الذي ينبع من نظام لغوي هو في حقيقته أسلوب. وهذا تحوير غير شرعي لما قاله سوسير، لان الفكرة الأصلية لا تعمل إلا إذا طُبقت في الطريقة نفسها بكل إستعمالات اللغة، وغير مقبول بسبب سوء فهم بيتسن لعلاقة الدرس النحوي بكل من النظام اللغوي والكلام الفعلي.

هذا ويتوجب علينا ان لا نعد الوصف اللساني لنص ما إكتشافاً للبنية. فاللساني يوضح ما يعرفه القارئ عن نص يفهمه. بهذا فان الوصف اللساني تمثيل لعملية الفهم. انه يبين كيف يواجه المتكلم – ويفسر - الجمل الذي يولده النحو الذي يعرفه. وبهذا يضحى التحليل اللساني للأدب محاولة للتصريح بجزء من عملية القراءة باستخدام عبارات ومفاهيم تحمل حقيقة نفسية من خلال ملاءمتها للنحو الذي يهضمه القارئ والذي يصبح معرفة مشتركة لمجتمع القارئ. ان هذا الوصف ضروري لأن الفرد لا يعرف عن لغته قدر ما يعرفها. لهذا لا أجد ما يبرر الإدعاء ان اللسانيات غريبة عن الدرس الأدبي. ذلك ان اللسانيات ليست مجرد

خلف للقروسطية الفلسفية، لأنها حقل مستقل في إهتمامه المركزي في نظرية النظام اللغوي وفي تهيئة صيغة نظرية للكلام الفعلي، لكنه يحتاج إلى الاستزادة من الحقول الأخرى في دراسة هذه النظرية.أما التجاهل المتبادل لكل من النقد الأدبي واللسانيات فمثبط حقاً.

نلاحظ هنا ان الشعور بوجود فجوة بين 'اللغة الاعتيادية' وأي نص متميز إنما هو قائم في كل النصوص: هنالك النحو (النظام اللغوي أو القدرة) وما يفعله الفرد بالنحو (الكلام الفعلي أو الممارسة، أي النصوص المعرفة أسلوبياً). نلاحظ أيضاً ان الأدب ليس صنفاً شكلياً متميزاً عن باقي أصناف استخدامات اللغة."

ويبدأ بيتسن رده بسؤال شخصي غريب: P. 155

"هل سأسمح لأختي ان تتزوج لسانياً؟

ويجيب بقوله: إن كنت شريفاً، فأقر اني أفضل أن لا أسمح للساني ان يدخل عائلتي!"

ويضيف سمبسن قائلاً:

"ان فاولر ليس مخرباً، لكني أرى الإزعاج في محاولته إقناع الناقد الأدبي بعدم مقدرته على تهيئة أمثلة لغوية حية تعينه على الفهم والتذوق الصحيحين لقصائد أو مسرحيات أو روايات معينة أو حتى أجزاء منها. فكل ما نجده عند فاولر التنظير وشيء من الدعاية اللسانية المنسقة.

ونظراً لأن تلميذ الأدب ناطق عادة باللغة التي يدرس أدبها، توجب ان تكون الإعانة اللسانية في حدها الأدنى: كل ما يحتاجه معجم أو قاموس أو كتاب نحوي للاستشارة. وحالما تأتلف على لغة تشوسر وكتابته، أو على مفارقات المفردات التي نجدها عند الكتاب الأمريكان أو الاستراليين، فلن تواجه مشاكل لغوية. أما الأسلوب فأمر مختلف، إذ لا نهاية لتعقيداته وتضميناته. اللغة تُلتقط أما الأسلوب فنتعلمه ونعلمه.

ان تلميذ الأدب لن يرضى بوصف للآلية الخارجية أو لمجرد بنية للنظام اللغوي. وكلما يقرأ الأدب فانه سيماثل نفسه بالمؤلف أو بإحدى الشخصيات الواردة في النص. ومهما يكن كلرج قد قصده في تعريفه للأدب، فان دراسة الأدب المكتوب باللغة الأم تقلص نفسها إلى إقرار بان المفردات التي يواجهها القارئ هي فعلاً أفضل الكلمات بأفضل تسلسل. وبخصوص المؤلف، فان الأسلوب يسبق الكلمات. إنه يعرف بشكل أو بآخر، ما يريد أن يقوله وكيف يقترح قوله قبل وضع الصيغة الشكلية على الورق. القارئ، من الجهة الأخرى، يجد الاتجاه معاكساً: يبدأ بالكلمات ويتعامل معها لكي يصل إلى الأسلوب. ومن خلال الأسلوب فقط، فانه يستطيع ان يجيب إستجابة أدبية صحيحة إلى ما يقرؤه.

ويجد فاولر صعوبة في الانتقال من الجانب اللساني إلى الجانب الأسلوبي. نتيجة لذلك، تضيع عنده الإستجابة الجمالية. وبالتالي، فان فاولر وغيره من اللسانيين يفشلون بالإقرار ان لغة الأدب مجرد تمهيد لوصول القارئ إلى الأسلوب، وان الأسلوب تمهيد للإستجابة الأدبية بمعناها الكامل. بهذا فإن الناقد الأدبي لا يجد سوى تغذية فقيرة في اللسانيات بجميع صيغها."

هذا ملخص للمساجلة التي أثارت الكثير من الجدل في سبعينيات القرن الماضي والتي قسمت نقاد الأدب في حينه إلى من يرحب بمسعى اللسانيات للإضافة إلى جهودهم ومن لا يجد في هذا المسعى أي إنتفاع لهم.

نقد القارئ

ظهرت هذه المدرسة في ستينيات القرن الماضي وكان اهتمامها الأول التركيز على عملية قراءة النص الأدبي. تحول اهتمام هؤلاء النقاد من المفهوم التقليدي للعمل الأدبي كبنية متحققة المعنى إلى العمليات الذهنية واستجابات القارئ أثناء قراءته النص في الصفحة التي أمام عينيه. عد بعض أنصار هذه المدرسة المتطرفون الأشياء التي اعتبرها النقاد سمات العمل الأدبي نفسه كالقاص والحبكة والشخصيات والأسلوب والبناء وحتى المعنى – تذوب وتتلاشى إلى عملية تكوينية تحتوي بشكل رئيس على توقعات متنوعة وانتهاك وتأجيل وإقناع وإعادة تكوين للتوقعات خلال تجربة القارئ (أي عملية القراءة). هذا ويتفق جميع النقاد من هذه المدرسة ان معنى النص، في اقل تقدير، هو نتاج أو اختلاف الشخص القارئ لذلك ليست هناك قراءة صحيحة واحدة للنص عند جميع القراء.

في السبعينيات قام عدد من النقاد الألمان في جامعة كونستانس (المعروفة بمدرسة كونستانس) بصياغة نظرية التلقي أو نظرية استجابة القارئ بشكل منظم وكان رائدا هذه المدرسة وولف كانك آيزر وهانز روبرت ياوس (حبيب، ص: 709). تمتد جذور هذه المدرسة ليس فقط للظاهراتية أو الهرمونطيقية بل إلى الأفكار السابقة لكل من الكسندر بومكارتن Alexander Baumgarten وايمانويل كانت Immanuel Kant وفيردرخ فون شيلر Friedrich Von Schiller.

ما يهم هنا تأثير التأكيد على دور المتلقي الفاعل في النظرية الأدبية. ولتسليط ضوء أكثر على هذا الموضوع دعنا نبدأ أولا من مخطط ياكوبسن Jakobson للتواصل اللغوي:

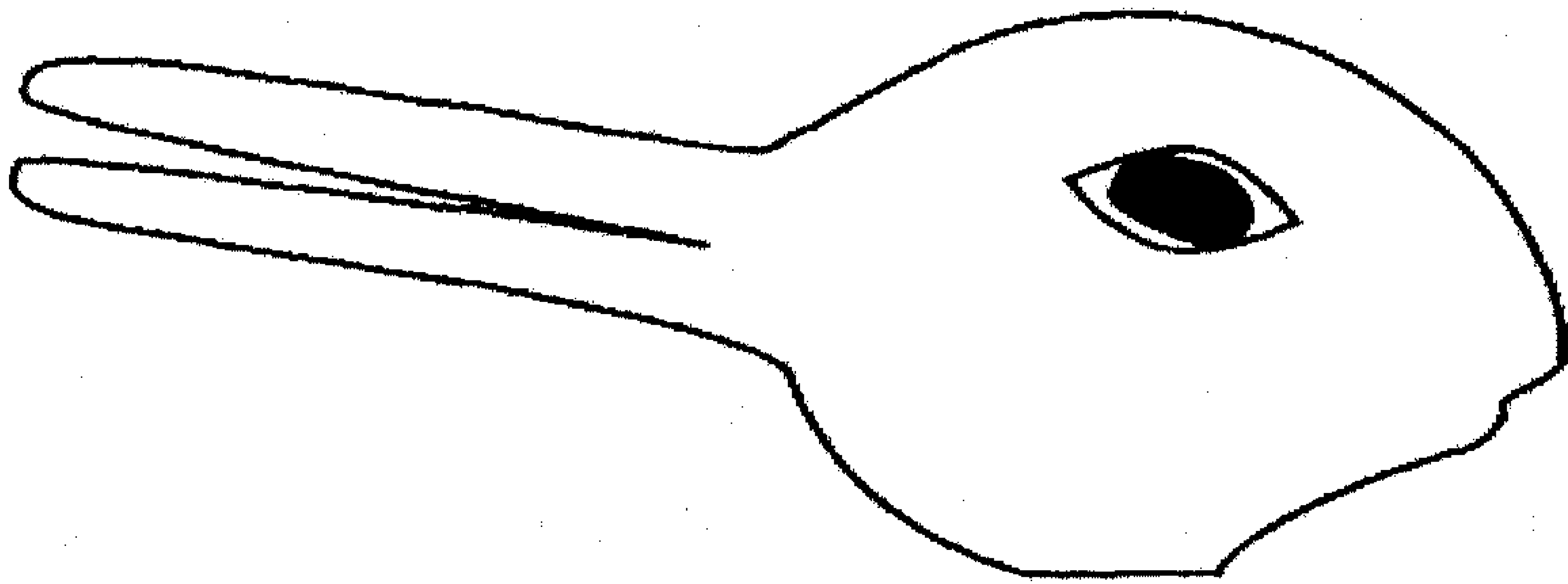
السياق

المخاطِب > الرسالة > المخاطَب

المُلقي الاتصال المُتلقي

الشفرة

يرى ياكوبسن ان الخطاب الأدبي يختلف عن غيره من أنواع الخطاب بامتلاكه "وضعاً للرسالة". فالقصيدة مثلاً تتحدث عن نفسها (بنائها، مجازها، ومعناها الأدبي) قبل ان تتحدث عن الشاعر أو القارئ أو الجمهور المتلقي. لكن إذا أهملنا الشكلانية وأخذنا بدلاً عنها جانب المتلقي فان اتجاه مخطط ياكوبسن يتغير بكامله. من هذه الزاوية يمكننا القول ان القصيدة لا وجود لها حتى تُقرأ ولا يستلهم معناها إلا قارؤها، لذلك نرى اننا نختلف في طريقة تفسيرنا. ذلك ان طرائق قراءتنا تتباين، فالقارئ هو الذي يطبق الشفرة التي تكتب فيها الرسالة ومن ثم يحقق المعنى الكامن. يؤكد هذا النوع من النقد (اي نقد القارئ) على فاعلية دور المتلقي وعدم سلبيتها في عملية التلقي تماماً مثلما يحدث في أحجية "الأرنب والبط" إذ ان المتلقي هو الشخص الوحيد الذي يستطيع ان يقرر فيما إذا كان الموجود في الرسم الآتي هو بطة تنظر إلى اليسار أم أرنب ينظر إلى اليمين:



يفسر نقد القارئ (أو نقد استجابة القارئ) هذه الحالة بالقول ان الإجابة عن هذه التساؤلات لا يمكن ان تستنتج من النص، إذ ان معنى النص ليس شيئاً موجوداً ظاهراً بل لا بد ان يُفعل القارئ المواد النصية لكي ينتج ذلك المعنى. يقول

آيزر ان النص الأدبي يحتوي دائما على "بيضات Blanks" لا يمكن ان يملؤها إلا القارئ نفسه، فعملية التفسير تتطلب ملء هذه البياضات. وهنا أيضاً يثار بعض التساؤل حول هذه النظرية فيما إذا كان النص نفسه هو الذي يقدح عملية تفسير القارئ للنص أم ان إستراتيجيات القارئ في التفسير هي التي تفرض حلولاً للمشاكل التي يرمي بها النص. يقترح امبيرتو ايكو Umberto Eco في إجابته على هذا التساؤل ان بعض النصوص تكون مفتوحة ومكشوفة وتدعو إلى إشراك القارئ في تكوين المعنى بينما تكون نصوص اخرى مغلقة مثل الكوميديا والقصص البوليسية التي توجه استجابة القارئ سلفاً وتشرح أيضا كيف تقوم الشفرات المتوفرة لدى القارئ في تحديد معنى النص عند القراءة (ص: 48).

وقبل ان نذهب إلى الطرق التي تم بها التنظير عن دور القارئ في تكوين المعنى لابد من طرح السؤال التالي: من هو القارئ؟ ينادي جيرالد برنس Gerald Prince بضرورة دراسة أنواع الأشخاص الذين يوجه لهم القاص خطابه. يطلق برنس تسمية "المروي له Narratee" على هذا الشخص وأكد في الوقت نفسه على ضرورة عدم الخلط بين المروي له والقارئ، فالراوي يحدد المروى له من خلال الجنس (أنثى مثلاً) والطبقة الاجتماعية (سيدة مثلاً) والموقف (قارئة جالسة على كرسي) والعرق (بيضاء) والعمر (بالغة). ومن الواضح ان القارئ الفعلي قد يطابق أو لا يطابق الشخص الذي يخاطبه الراوي فقد يكون القارئ الفعلي شاباً اسوداً يعمل في مصنع ويقرأ في سريره. كما لا بد من تمييز المروي له عن القارئ الافتراضي (القارئ الذي يضعه الكاتب في ذهنه عند التأليف).

يهتم هؤلاء النقاد بظاهرة التعددية – لماذا يعني النص أشياء مختلفة لأشخاص مختلفين؟ ويعيرون اهتماماً خاصاً لأربعة عوامل غالباً ما تقود القراء إلى فهم النص بصورة مختلفة:

1. الحالة أو الظرف الاجتماعي: يتضمن ظرف القارئ الاجتماعي صفاته الشخصية كالعمر والجنس والقومية والعرق والحالة الصحية والمهنة والطبقة الاجتماعية ونوع الشخصية والحالة الزوجية.
2. إستراتيجية القراءة: أي ان الطريقة التي يُستقبل فيها النص تؤثر في الطريقة التي يُفسر بها. فعلى سبيل المثال إذا قُرئ نص ما بصوت عال فانه قد يفسر بطريقة تختلف عما لو قرأ بصوت منخفض أو إذا قرئ جزء من نص قصة فانه قد يفهم بطريقة تختلف عما لو قُرئ حكاية ضمن عمل أطول.
3. خيار التقمص العاطفي: ان قارئ الأدب القصصي سوف يكون لنفسه معنى للقصة مبنياً على الشخصيات التي يتماثل معها.
4. مفهوم المعنى: التأويلات المتنوعة لمعنى النص تُحدد في المستوى الأساسي بواسطة مفاهيم فلسفية مختلفة لما يؤلف المعنى: هل هو رسالة معرفية تمرر من المؤلف إلى القارئ أم استجابة عاطفية تُخلق لدى القارئ خلال عملية تلقيه للنص؟

ومن المفاهيم التي استخدمتها هذه المدرسة النقدية التفسير المتوقع والتفسير غير المتوقع. ويصنف بعض النقاد استجابة أو تأويل القارئ للنص إلى صنفين: متوقع وغير متوقع. يقصد بالتفسير المتوقع التفسير الذي يبنى على الإشارات الموجودة داخل النص نفسه أما التفسير غير المتوقع فيبنى على عوامل خارجية (خارج النص) تتعارض مع أو تهمل إشارات النص. بعبارة أخرى، التفسير المتوقع هو التفسير المنسجم والمتناغم مع تفسير قراء النص الافتراضيين في حين ان التفسير غير المتوقع هو التفسير غير المتناغم أو غير المنسجم مع تفسير قراء النص الافتراضيين. على سبيل المثال تخيل ان هناك أربعة أشخاص مختلفين يقرؤون قصة "الآم المسيح" فتكون استجابتهم العاطفية كالأتي:

1. يتأثر القارئ الأول بالقصة لأنها تقدم قصة السيد المسيح رجل استقامة يموت بشرف من اجل إيمانه الراسخ.
2. يُجرح القارئ الثاني بالقصة لأنها تُفصح عن عمق فسوق الإنسان متمثلة بأولئك الذين شجبوا وخانوا وعذبوا رجلاً بريئاً.
3. يواسى القارئ الثالث بالقصة لأنها تصور موت السيد المسيح كتكفير عن خطايا البشر ويقدم الرب من خلالها المغفرة والرحمة (لمن يستحق).
4. تبهج القصة القارئ الرابع لأنها تسرد خبر الإعدام الرهيب والشنيع لشخص فضولي حاول تعليم الناس كيف يجب ان يعيشوا.

يضع النقاد التفسيرات الثلاث الأولى تحت صنف التفسير المتوقع على الرغم من اختلافها عن بعضها، إلا ان هذه التفسيرات تستجيب للإشارات الموجودة في داخل النص (وهذا ما يسمى بالتعددية). أما القراءة الأخيرة فتصنف تفسيراً غير متوقع فهي تفسر القصة بطريقة لم يلمح أو يشير إليها الكاتب.

تتباين آراء هؤلاء النقاد فيما يخص العوامل الرئيسة في تكوين استجابة القارئ وفي موقع التمييز ما بين ما يعطى بشكل موضوعي في النص والاستجابة الشخصية للقارئ. يقود هذان التباينان أيضا إلى التباين في الاستنتاج الذي يتوصل إليه هؤلاء النقاد في مدى تحكم أو على الأقل تقييد النص لاستجابات القراء لتبرير رفض بعض القراءات قراءات مغلوطة حتى وإن، كما يؤكد غالبية نقاد هذه المدرسة، كنا غير قادرين على إثبات أي من هذه القراءات تكون القراءة الصحيحة.

قام الناقد الألماني ولفكانك آيزر بتطوير التحليل الظاهراتي لعملية القراءة (التفسير) الذي جاء به رومان انغاردن Roman Ingarden. فبينما حصر انغاردن نظريته بوصف عملية القراءة بشكل عام طبقها آيزر في تحليل العديد من الأعمال الأدبية وخاصة في مجال الأدب القصصي. يرى آيزر ان النص الأدبي، كنتاج لم يقصده المؤلف، يتحكم بشكل جزئي في استجابة القارئ لكنه

يحتوي دائما (خاصة في النصوص الأدبية الحديثة) على عدد من الثغرات أو العناصر الغامضة. هذه الثغرات يجب ان يملأها المتلقي أو القارئ بالمشاركة الإبداعية (الخلاقة) في النص الذي يقرؤه. ان تجربة القراءة عملية إنشائية تتكون من الحدس والإحباط واستعادة الإحداث الماضية وبناء واقتناع. ميز آيزر أيضا بين "القارئ المضمرImplied Reader" الذي يوجده النص نفسه كشخص متوقع الاستجابة بطرائق معينة إلى إشارات جذب الاستجابة الموجودة في داخل النص وبين "القارئ الحقيقي Actual Reader" الذي تتلون استجابته بتجاربه الشخصية بشكل يتعذر اجتنابه. في كلتا الحالتين، يفيد وعي القارئ في تكوين التراكيب الجزئية (أي السمات الموضوعية للعمل نفسه) وتماسك النص بصفته وحدة متكاملة. نتيجة لذلك، يسمح النص الأدبي دائما بمجموعة من المعاني المحتملة. ان صنائع أو أفعال المؤلف التي يضعها في النص عن قصد تؤسس حدوداً (وحوافز في الوقت نفسه) لإضافات القارئ الإبداعية للنص تسمح لنا برفض بعض القراءات كونها قراءات مغلوطة.

هناك من لا يعد هذا التوجه في النقد الأدبي مدرسة نقدية بل طريقة في التركيز على عملية قراءة النص الأدبي تشترك فيها العديد من المدارس النقدية الأوروبية والأميركية التي ظهرت في ستينيات القرن الماضي. فالبنيوية الفرنسية كما يقول جوناثان كيلر Jonathan Culler نظرية قراءة أساسا تهدف إلى تحديد كيفية فهمنا للنص وتحديد معناه. ان هذا النقد يؤكد القوانين الأدبية والشفرات والقواعد التي يفهمها ويستوعبها القراء المختصون وتفيد في تكوين تجربة القراءة لديهم وفي ذات الوقت تفرض القيود وبهذا تجعل من الممكن القيام بعملية التفسير. قام احد نقاد هذه المدرسة وهو رونالد بارثس Ronald Barthes بالتشجيع على نمط من القراءة يفتح النص أمام عدد غير متناهي من المعاني المختلفة. ثم جاءت حركة ما بعديالبنيوية نظرية قراءة فندت النظرية البنيوية القائلة ان التفسير يُحكم جزئياً بالشفرات الأدبية واللغوية واقترحت بدلا عن ذلك

القـراءة الإبداعيـة لأي نـص كميـدان للاختلافـات الـتي تولـد عـدداً لا يحصـى مـن المعاني (المتناقضة والتي لا يمكن الفصل في صحتها).

كما رفض مؤيدو نظرية التفسير القائمة على استجابة القارئ ادعـاء النقـد الجديد ان العمل الأدبي وحدة قائمة بحد ذاتها تحتوي على معـان متاحـة وميسـرة بشـكل واضـح ويجـب ان يكـون تحليـل سماتهـا وبناؤهـا الـداخلي دون الإشـارة الخارجيـة إلى اسـتجابات قرائهـا. واسـتجابة لهـذا التعـارض الجـوهري غـير النقـاد الجدد اهتمامهم مـن الـنص إلى اسـتجابة القـارئ ولكـنهم مـا زالـوا يختلفـون فيمـا يتعلق بالعوامل التي تكون هذه الاستجابات عند القراء.

كـذلك الحـال مـع ديفيـد بلايـش David Bleich في النقـد الـذاتي (الشخصـي)، إذ يـبين بنـاء علـى تجاربـه الصـفية ان مـا يفهـم علـى انـه قـراءة "موضوعية" لنص ما ثبت انها تبنى على استجابة ما وان هذه الاستجابة لا يحددها النص بل عملية "شخصية" تحددها طبيعة شخصية القارئ.

وفي طريقة تحليل نفسية مختلفة للقراءة تفسـر نورمـان هـولا نـد Norman Holland اسـتجابة القـارئ للـنص بـالرجوع إلى مفـاهيم فرويـد. ان موضـوع العمـل الأدبـي هـو تصـوير وإبـراز الخيـال الـذي يولـده التفاعـل بـين الحاجـات اللاشـعورية والارتكـاس الانـدفاعي الـتي تكـون شخصـية مؤلفـه، لـذلك فـان اسـتجابة القـارئ الذاتية لذلك النص عملية صدام ما بـين الخيـال الـذي يصـوره المؤلـف والارتكـاس الانـدفاعي والتوقعـات وأحـلام اليقظـة وتحقيـق الرغبـات الـتي تكـون هويـة القـارئ. في خضم هـذه العـملية يقوم القـارئ بتحويـل مضـمون الخيـال الـذي أوجـده مـن مـادة القصة إلى وحـدة هـادفة تكـون بدورهـا تفسير القارئ الخاص لذلك النص. من هنـا يمكننا القول انه لا يوجـد معنـى محـدد لعمـل مـا إذ لا يتفـق قارئـان في تفسـيرهما لعمل مـا إلا إذا كانـت هوياتهمـا أو شخصـيتهما متشـابهتين بمـا فيـه الكفايـة إلى درجة تمكـن احدهما من ملائمة رد فعل الآخـر مـع اسـتجابته الشخصـية. كـذلك الحـال بالنسـبة لنظريـة القـراءة لهارولـد بلـوم Harold Bloom الـذي وظـف مفـاهيم

فرويد بطريقة أكثر تعقيداً بكثير من هولاند لكنه توصل بالتالي إلى استنتاج مشابه لاستنتاج هولاند إذ وجد انه لا توجد قراءة صحيحة محددة لنص ما، فأي قراءة تكون مغلوطة والفرق الوحيد ان هناك قراءة مغلوطة بشكل كبير وأخرى بشكل طفيف.

هذا وقدم ستانلي فيش Stanely Fish رائد ما يسمى بالأسلوبية العاطفية في احدى مقالاته عملية القراءة كعملية تحويل التسلسل الحيزي (المكاني) للكلمات المكتوبة على الصفحة إلى تدفق نتاج زمني للتجربة عند القارئ الذي اكتسب كفاية أدبية. فبإتباع ما هو مسطر على الصفحة يفهم القارئ ما قرأه لغاية الآن بالتنبؤ بالقادم، وهذه التنبؤات قد تتحقق فيما بعد في النص أو، كما يحدث غالباً، يثبت انها كانت خاطئة ولكن طبقاً لفيش فان معنى التفوه بالنسبة لفيش تجربة القارئ وان أخطاء القارئ هي جزء من التجربة التي تقيمها لغة المؤلف، لذلك فان هذه الأخطاء تعتبر جزءاً متمماً لمعنى النص. إلا ان فيش في مقالاته اللاحقة قدم مفهوماً جديداً هو "جمهور المفسرين Interpretive Community" الذي يتكون من مجموعة من الأفراد الذين يتشاركون إستراتيجية قراءة معينة أو مجموعة من الافتراضات. ان كل إستراتيجية مميزة لأحد هذه الجماهير تخلق السمات الموضوعية الظاهرية للنص وكذلك النوايا والمتكلمين والمؤلفين الذين قد نستدل عليهم من خلال النص. يستنتج من هذا الرأي انه لا توجد قراءة عمومية صحيحة لأي نص وان صحة أي من هذه القراءات مهما بدت واضحة للقارئ سوف تعتمد دائما على فرضيات واستتراتيجية القراءة التي يشارك فيها القارئ بقية أفراد جمهور المفسرين.

منذ بداية ثمانينات القرن العشرين جزءاً من التوجه العام في التأكيد على العوامل الثقافية والسياسية في دراسة الأدب ازداد تأكيد نقاد هذه المدرسة على وضع قراءة نص ما في إطاره التاريخي في محاولة لدراسة درجة تأثر استجابة

القارئ التي تكون كلاً من تفسيره وتقييمه للأدب بإيديولوجيته وتحيزه للعرق والطبقة الاجتماعية والجنس ...الخ.

وكان لعلم الظواهر تأثير كبير هنا وهو توجه فلسفي حديث يؤكد مركزية دور المتلقي في تحديد المعنى. يرى ايدموند هيزرل Edmond Husserl ان الهدف الحقيقي للبحث الفلسفي هو مضمون الوعي البشري وليس الأشياء الموجودة في العالم أو الكون. يدعي هذه العلم انه قادر على إظهار الطبيعة الأساسية لوعي البشر والظواهر وكانت هذه محاولة لإحياء الفكرة التي دحضت في الحقبة الرومانتية القائلة ان عقل الإنسان هو مركز واصل كل معنى.

تنادي مدرسة نقد استجابة القارئ بعدم إمكانية فهم النص بمعزل عن تفاعله مع القراء. هذا ويميز سوزان سليمان وانج كروسمان بين الطرائق التالية في حقل نقد استجابة القارئ:

1. النقد البلاغي
2. الدراسات النفسية والبلاغية
3. النقد البنيوي والسيميائي
4. الدراسات الظاهراتية
5. التأويلية
6. النقد التاريخي والاجتماعي

كما يتفق الباحثون على ثلاثة تطورات كان لها الأثر المهم في ولادة ونمو نظرية التلقي ونقد استجابة القارئ:

1. علم اجتماع الأدب الذي ينادي بضرورة عدم اقتصار البحث على إنتاج الخصائص المتأصلة في العمل الفني بل يجب ان يشمل أيضا أثره في المجتمع.
2. مفهوم التاريخ المؤثر أو الفعال للنص الذي طوره غاديمار يبين ان القارئ لا يستنزف معنى ذلك النص بل ان تلك الدراسات المختلفة تكمل

بعضها البعض. هذه القراءات المختلفة من التاريخ تصبح جزءاً من معنى النص ويؤثرن على القراءات المسلم بها.

3. أعمال بنيوية براغ الذين أكدوا التمييز بين النص بناءً ثابتاً وبين فهم القارئ لذلك النص. كما أكدوا أيضا ان في التوسط ما بين القارئ والنص تصبح الأبعاد الاجتماعية للتلقي واضحة.

وولفكانك آيزر Wolfgang Iser (1926)

استهل آيزر كتابه عن نظرية استجابة القارئ "عملية القراءة" بجملة "بما ان النص الأدبي يُحدث استجابة فقط عندما يقرأ، يبدو من المستحيل وصف هذه الاستجابة دون تحليل عملية القراءة أيضا". تقود هذه المعادلة إلى نقطتين مركزيتين في نظرية آيزر هما النص والقارئ. يرى آيزر ان النص يجب ان ينظر إليه شيئاً يحتوي على إرشادات قرائية ترشد القارئ وتدله أثناء عملية القراءة. وسنتناول فيما يلي أهم الموضوعات التي تناولتها نظرية آيزر.

أولى هذه الموضوعات الاستجابة الجمالية Aesthetic Response. تعد القراءة عملية تفاعلية ما بين النص وقرائه وتتأثر دائما بالافتراضات والأفكار المكونة سلفا والتحيز أو التحامل. تعد نظرية آيزر جزءاً من النظرية الظاهراتية للفن التي تقول ان دراسة العمل الأدبي يجب ان لا تكتفي بدراسة النص فقط بل يجب ان تشمل الفعاليات التي تتضمنها الاستجابة إلى ذلك النص بالمعيار نفسه. تأثرت آراء آيزر الفلسفية والنظرية بسلفه المنظر البولوني رومان انغاردن الذي طور نظريته الأدبية بالتماشي مع رائد الفلسفة الظاهراتية إدموند هيزرل. هذا ويختلف آيزر عن انغاردن بأخذه في عين الاعتبار الجزء الفعال (الدور الفعال) والأبعاد الاجتماعية – التاريخية لقراءات القارئ للنص الأدبي.

يعد التفاعل بين النص والقارئ الفضاء الافتراضي حيث ينشئ القراء المعنى لذلك النص فالقارئ مسؤول عن المعنى الذي ينشؤه لذلك النص من خلال عملية الإدراك أو التجسيد Concretization. ليس هناك معنى واحد لنص ما ملائم

لجميع الناس في جميع الأوقات وفي جميع الثقافات. عندما يقرأ شخص ما نصاً فانه ينشئ المعنى الخاص به. وهذا المعنى ينشأ عن سياقاته الثقافية والتاريخية والاجتماعية والسياسية والدينية المحددة. يضاف إلى هذا ان لكل فرد شخصيته وبنيته النفسية والعاطفية وجنسه ونمط حياته الخاصة به.

يدعي آيزر (1978: 21) انه يجب الأخذ بعين الاعتبار وجهين للنص هما الوجه الفني والوجه الجمالي. يختص الأول بالنص الذي ينشؤه الكاتب بينما يختص الثاني في فهم القارئ للنص. يبنى على هذه الادعاء ان المعنى نتيجة قراءات معينة لأشخاص معينين في مواقف معينة في العالم. من هنا يميز آيزر بين النص والعمل، فالعمل فهم القارئ للنص، لذلك لا يتماثل العمل مع النص أو مع ذاتية القارئ بل يحدث في واقع افتراضي يتخلخل ما بين العالم الذي ينشؤه النص والعالم الذي يكون واقع القراء. لذلك فالعمل اكبر من النص ويستمد العمل ديناميته من هذه التخلخل.

ان الانطباع الجمالي أو الفحوى الجمالي للنص لا يمكن ان يرتبط بلغة الارجاعية أو الاشارية، أي اللغة التي تدعي وصف صلة أو إشارة مباشرة بين ما يوصف داخل النص والحقائق خارج النص. وعلى الرغم من ان آيزر يؤكد احتواء النص تراكيب تدل القارئ خلال عملية القراءة فانه يؤكد أيضا ان معنى النص الأدبي هو تجربة دينامية وليس شيئاً قابلاً للتعريف. تستلزم الدينامية الجمالية إظهار شيء ما إلى الوجود لم يظهر من قبل لكن هذا الوجود وجود افتراضي يحدث على سطح التفاعل ما بين النص وقارئه. من نتائج هذا الرأي ان المفسرين يمكنهم خلق عدد من المعاني المختلفة للنص ولا حاجة لهم بتقييد أنفسهم بمعنى واحد. ان السر في تعدد هذه المعاني المختلفة للنص الواحد يعود إلى ما يسميه آيزر "اللا تماثل بين النص والقارئ (1978: 170).

اللا تماثل والثغرات

يبني آيزر (1978: 164) نظريته على دراسة لينغ Laing وفيليبسون Philipson ولي Lee فيما يتعلق بالإدراك ألشخوصي لوصف مفهومي الثغرات وجسر الثغرات اثناء قراءة القارئ للنص. يعتقد هؤلاء الباحثون اننا لا نعلم كيف يفهمنا الآخرون لذلك فاننا نتصرف ونعمل حسب فهمنا وإدراكنا المبني على اعتقادنا لكيفية فهم الآخرين لنا. ففهمي للمقابل غير معلوم أو محجوب عني وكذلك فهمي له غير معلوم بالنسبة له. يقصد بالثغرة هنا الحجب الذي يقود بدوره إلى الحاجة لتفسير فهم الآخرين لنا ، فالتواصل بين الأشخاص يعتمد على عملية جسر مستمرة لهذه الثغرات بين الأشخاص. وطبقاً لآيزر (المصدر نفسه: 168) فان الفرق بين تفاعل الأشخاص وتفاعل القارئ والنص ان قراءة النص ليس فيها حوار مباشر وجهاً لوجه، حيث يمكن التأكد من فهم وإدراك الآخر عن طريق طرح الأسئلة. التواصل بين النص وقارئه عملية تتم في خيال القارئ. يقول آيزر ان هذه العملية الديناميكية يتحكم بها النص لا عن طريق ما يصرِّح به بل عن طريق ما يحجَب. فما لا يقال، أي ما هو غير موجود في النص، أي الثغرات التي تفعّل عملية التفكير هي التي تؤدي إلى مجموعة من المعاني المحتملة لذلك النص. يصيغ آيزر هذه المعادلة قائلاً:

> **ان ما يحفز القارئ على ملء هذه الثغرات بالتصورات هو الجزء المفقود فالقارئ يُشرَك بالأحداث ويطلب منه ان يعرف المقصود من خلال ما لم يقال. ان ما يقال داخل النص تكون أهميته كإشارة أو نقطة مرجعية لما لم يقال، فما يضمر (ما لم يُصرح به داخل النص) هو ما يُشكل المعنى. (المصدر نفسه)**

القارئ المضمر

ان عدّ القارئ عنصراً فعالاً في عملية إنشاء النص وليس مستقبلاً سلبياً لملء ما هو موجود من حقائق داخل النص يقود إلى التساؤل التالي: أي نوع من القراء يدور في أذهاننا؟ يقول آيزر (1978: 34) ان القارئ المضمر هو بنية نصية متجذرة في تركيب النص. يبدو ان الأساس المنطقي لهذا المفهوم ان النص يجب ان يجسد شروطاً معينة من اجل تيسير عملية تفسير القارئ له. وأحد هذه الشروط ضرورة احتواء النص على تراكيب تدعو القارئ إلى الاستجابة و القارئ المضمر هو احد هذه التراكيب التي تدعو القارئ إلى لعب ادوار معينة أثناء قراءته للنص.

يقول نولت ان وظيفة الناقد ليس تفسير وشرح النص بل شرح تأثيرها في القارئ، إذ ان طبيعة النص تسمح بمجموعة من القراءات المحتملة. ان مصطلح "القارئ" يمكن ان يُصنف إلى صنفين: القارئ المضمر والقارئ الحقيقي. فالأول هو القارئ الذي ينشؤه النص لنفسه وهو يساوي مجموع تراكيب توجيه او خلق الاستجابة وهي التي تقود القارئ بطرائق معينة. أما القارئ الحقيقي فهو الذي يتسلم صور ذهنية معينة أثناء عملية القراءة، وهذه الصور تتأثر حتماً بتجارب القارئ. فعلى سبيل المثال إذا قرأ شخص ملحد قصيدة ويردزويرث Wordsworth فانه سوف يتأثر بشكل مختلف عما لو كان مسيحياً إذ ان عملية القراءة سوف تختلف تبعا لتجاربنا السابقة (ص: 53). هذا ويميز آيزر بين جانبين لدور القارئ (1978: 35 -6) هما:

1. دور القارئ كتركيب نصي The reader's role as textual structure

يقصد آيزر بهذا عناصر النص التي تساعد القارئ في تحقيق مواد النص الجديد فالنص يجب ان يكون قادرا على أحداث نقطة انطلاق للقارئ تمكنه من ذلك. ففي الرواية على سبيل المثال هناك أربعة جوانب هي جانب القارئ والشخصيات والحبكة والقارئ الافتراضي. ان معنى النص ينشا عن نقطة التقاء هذه الجوانب الأربعة، ونقطة الالتقاء هذه لا يمكن ان تصور بالكلمات بل

تتكون خلال عملية القراءة. خلال هذه العملية يكون دور القارئ اخذ جوانب متغيرة مبنية سلفاً إلى حد ما، وبعد ذلك يقوم بملائمة هذه الآراء المتنوعة في نمط يتطور تدريجياً. أما العناصر التي تكون دور القارئ سلفاً فهي: الجوانب المختلفة التي قُدمت في النص، الجانب الذي يجمع القارئ من خلاله هذه الجوانب سوية، ونقطة الالتقاء.

2. دور القارئ كفعل مبني The reader's role as a structured act

يقصد آيزر بهذا دور القارئ الفعال في جمع الجوانب المختلفة التي يقدمها النص إذ ان النص لا يُحدث نقطة الالتقاء هذه بنفسه. هذا ويرى آيزر ان جانبي القارئ الضمني (بناء نصي وفعل مبني) لهما صلة بطريقة القصد Intention والتحقيق Fulfillment (ص:730).

لا يمكن اذن تعريف العمل الأدبي بالإشارة إلى النص أو فهم النص إذا انه يقع بين هذين الاثنين وفي الحقيقة لا يظهر إلا من خلال التقاء النص والقارئ. يصف آيزر القراءة على انها عملية فاعلية وابداع فهي التي تعطي النص الحياة وتكشف عن شخصيته الدينامية الكامنة. فإذا كان الكاتب يقدم القصة كاملة فلن يتبقى شيء لخيال القارئ ولان النص يحتوي على بياضات يصبح عندئذ القارئ فعالا مبدعا يستنبط الأشياء فيها لنفسه وهذا لا يعني ان أي قراءة سوف تكون مناسبة، إذ ان النص يوظف ادوار واستراتيجيات متعددة لحصر اضماراتها غير المكتوبة (أو البياضات Blanks) (حبيب، 754).

هانز روبرت ياوس Hans Robert Jauss (1921)

أعطى المفكر الألماني ياوس وهو احد القائلين بنظرية استجابة القارئ بعداً تاريخيا للنقد القائم على القارئ، فحاول ان يخلق نوعاً من التسوية بين الشكلانية الروسية التي تجاهلت التاريخ والنظريات الاجتماعية التي تجاهلت النص. حاول ياوس مع عدد آخر من المفكرين في فترة عدم الاستقرار الاجتماعي في نهاية ستينيات القرن الماضي التشكيك في قوانين الأدب الألماني. استعار من

فلسفة العلم مصطلح "المصفوفة Paradigm" الذي يعني الإطار العلمي للمفاهيم والفرضيات الفاعلة ضمن فترة محددة. فالعلم المألوف (الاعتيادي) يؤدي تجاربه ضمن إطار العالم الذهني لمصفوفة معينة حتى تظهر مصفوفة جديدة تحل محل المصفوفة القديمة وترمي بمشاكلها وتؤسس فرضيات جديدة.

هذا واستعمل ياوس مصطلح "أفق التوقعات Horizon of Expectations" لوصف المعايير التي يستعملها القراء في تقييم العمل الأدبي ضمن فترة معينة. تساعد هذه المعايير القارئ في كيفية تقييم قصيدة ما كملحمة أو مأساة أو قصيدة ريفية وتساعد أيضا بشكل عام في الإشارة إلى الاستعمال الشعري أو الأدبي للغة. وتعمل الكتابة أو القراءة المألوفة ضمن هذا الأفق، فإذا أخذنا على سبيل هذه المثال الفترة الاغسطسية الانكليزية فقد نقول ان شعر بوب Pope كان يقيم وفق معايير اعتمدت على قيم الوضوح والفطرة واللياقة الأدبية، إلا ان هذا لا يشمل جميع قيم شعر بوب ففي النصف الثاني من القرن الثامن عشر بدأ المعلقون بالتشكيك في كون بوب شاعراً أصلاً وقالوا أنه كان ناظما عبقرياً وضع النثر في دويتات أي في مقطع شعري مكون من بيتين مقفيين وانه يعوز القوة الخيالية المطلوبة في الشعر الحقيقي. أما في القرن التاسع عشر فبإمكاننا القول ان القراءات الحديثة لشعر بوب تدور في أفق متغير من التوقعات، إذ تقيم قصائده على أساس فطنتها وتعقيدها والعبر الأخلاقية والتجدد في التقليد الأدبي. ان أفق التوقعات الأصلي يخبرنا عن كيفية تقييم العمل وتفسيره في وقت ظهوره ولا يحدد معناه النهائي. وطبقاً لياوس فمن الخطأ القول ان معنى العمل ثابت إلى الأبد ومتاح لجميع القراء في جميع الأوقات، فالعمل الأدبي ليس شيئاً قائماً بذاته ويعرض وجهه الواحد الى كل قارئ في كل فترة، فهو ليس نصب تذكاري يفصح عن محتواه الخالد في حديث فردي. وهذا يعني اننا غير قادرين مطلقاً على تتبع الأفق التي تتالت من لحظة تكوين العمل إلى يومنا هذا، وبالتالي غير قادرين على الوصول إلى معنى العمل أو قيمته النهائية. وان قمنا بذلك فاننا سوف نهمل وضعنا

التاريخي، وهذا بدوره يطرح عدد من التساؤلات: من الذي يؤخذ بمرجعيته؟ القراء الأوائل؟ الآراء المشتركة للقراء عبر الزمن؟ التقييم الجمالي للوقت الحاضر؟

يجيب ياوس عن هذه التساؤلات بالإشارة إلى فلسفة التأويل لكاد يمار. يرى كاديمار ان أي تفسير لأدب الماضي ينبع من التحاور بين الماضي والحاضر، فمحاولتنا لفهم عمل ما ستعتمد على التساؤلات التي تسمح لنا بيئتنا الثقافية بطرحها وستقوم في الوقت نفسه بالبحث عن الأسئلة التي حاول العمل ان يجيب عنها من خلال تحاوره مع التاريخ. يلاحظ ياوس (ص: 53) ان الكاتب قد يتحدى التوقعات السائدة في عصره. وفي الواقع فان نظرية الاستجابة ظهرت في ألمانيا في الستينيات في مناخ طغى عليه الميل للتغيير الأدبي، فالكتاب من أمثال رولف هوجهورت Rolf Hochhuth وهانز ماكنس انزنبيرغر Hans Magnus Enzenberger وبيتر هاندك Peter Handke كانوا يتحدون الشكلانية الأدبية السائدة بزيادة الاحتواء (الربط) المباشر للقارئ أو الجمهور.

قام ياوس بدراسة حالة الشاعر الفرنسي بودلير Baudelaire الذي ولدت قصيدته Les Fleurs Dumal في نهاية القرن التاسع عشر صخباً وسببت إقامة دعوى قضائية بعد ان أهانت أخلاقيات البرجوازية وقانون الأدب الرومانسي.

ومما لا يمكن الجزم به هو فيما إذا أراد آيزر ان يمنح القارئ القدرة على ملء البياضات Blanks في النص أو كان يعد النص الحكم النهائي لتحقيق القارئ. هل تملء هذه البياضات على يد القارئ بمطلق حريته أم انه يرشد إليها من خلال النص؟ ان توكيد آيزر ظاهراتي أي ان خبرة القارئ في القراءة تقع في صميم العملية الأدبية أو المعالجة الأدبية. ويحل الخلافات بين الآراء المتنوعة التي تظهر في النص أو بملء الثغرات بين هذه الآراء بطرائق متنوعة يأخذ القارئ النص إلى وعيه ويجعله جزءاً من تجربته. وعلى الرغم من ان النص يوفر الأرضية التي يحقق فيها القارئ المعنى فان تجربة أو خبرة القارئ يكون لها بعض الدور في هذه

العملية. وسيقوم وعي القارئ ببعض التعديلات الداخلية لكي يستقبل ويعالج الآراء الجديدة (الغريبة) التي يقدمها النص في عملية القراءة. وهذه الحالة تكون احتمالية تعديل وجهة نظر القارئ نتيجة للتذويت (أي اضفاء صفات الذات) والمناقشة وإدراك العناصر المبهمة في النص أو كما يصفها آيزر "تعطينا القراءة الفرصة لصياغة ما لم يصغ (ص: 54).

إذا كان القارئ هو الذي يصل بين عناصر النص وكان النص يعكس القارئ فما الذي يمنع عملية القراءة من ان تكون ذاتية تماماً أو حتى انطباعية؟ يصر آيزر على ان النص (الكامن) اغنى بكثير من فهم أي فرد ، وان عملية القراءة تختلف من شخص إلى آخر، إلا انه يصر على ان هذا التنوع ينحصر في الحدود التي يفرضها ما هو مكتوب في مقابل ما هو غير مكتوب. ويشبه هذه الطريقة عندما ينظر شخصان إلى مجموعة من النجوم قد يراها احدهما محراثاً والآخر دباً. فالنجوم هي الثوابت في النص الأدبي والخطوط الرابطة هي المتغيرات (ص: 728).

هذا ويناقش آيزر في كتابه "عملية القراءة" نقطتين محوريتين فيما يخص ذاتية التفسير تتعلق الأولى بطبيعة المعنى والثانية بالسؤال عن احتمالية وجود تفسير موضوعي حقيقي. يقول آيزر ان معنى النص الأدبي ليس ثابتاً كشيء قابل للتعريف بل انه حدث دينامي: كل بناء قصصي يمكن ان ينظر إليه من جانبين: لفظي وعاطفي، فالبناء اللفظي الذي يُجسد في النص يرشد رد فعل القارئ ويمنعه من ان يكون اعتباطياً. أما الجانب العاطفي فهو الإدراك أو الفهم في استجابة القارئ للمعنى الذي بنته أو ركبته لغة النص مسبقاً (حبيب، 728). وعلى الرغم من ان التراكيب اللغوية تدل وترشد استجابة القارئ فانها لا تسيطر عليه بشكل كامل فبعض عناصر النص مبهمة ولا يستنبط معناها إلا عن طريق القارئ. هنالك مزج من الإبهام والوضوح يحكم التفاعل بين القارئ والنص، لذلك لا يمكن ان تكون هذه العملية ثنائية الجانب اعتباطية عشوائية. بهذا فان

النصوص الأدبية تبدأ انجاز المعنى ولا تكون المعنى بذاتها. وفي الحقيقة فان جمالية النص كما يقول آيزر تكمن في بناءها الانجازي Performing Structure الذي لا يمكن ان يكون من دون القارئ لذلك فالمعنى يكون بالتفاعل بين النص والقارئ.

والقارئ المثالي Ideal Reader القارئ المتبصر الذي يفهم كل تحركات الكاتب. و عن كيفية تعريف المروى له فلنأخذ المثال التالي: يقول الروائي أنثوني ترولوب "ان رئيس شمامستنا كان دنيوياً ومن منا لم يكن كذلك؟" نفهم من هذا ان المروى لهم، بمن فيهم الراوي عينه، يقر بعدم معصومية جميع البشر بمن فيهم المتقين منهم. هناك العديد من الإشارات، المباشرة وغير المباشرة، التي تزيد من معرفتنا بالمروى له. وان افتراضات المروى له قد تُهاجم، تُدعم، تُثار الشكوك حولها، من الراوي الذي سوف يتضمن بشكل واضح شخصية المروى له. وعندما يعتذر الكاتب عن عدم الملائمة في الخطاب (لا استطيع ان عبر عن هذه الحالية بالكلمات، مثلاً) فان هذا يخبرنا بشكل غير مباشر عن حساسية وقيم المروى له. يكون المروى له أحيانا مهماً جداً ففي "ألف ليلة وليلة" يكون بقاء الراوي، شهرزاد، مرهونا باستمتاع المروى له، الخليفة، بالقصة. ان اثر نظرية برنس هو لبيان البعد السردي الذي كان قد فهم حدسيا على يد القراء ولكنه بقي مضللاً مبهماً. لقد أضاف إلى هذا النقد بالتنبيه إلى الطرائق التي ينتج فيها الرواة "قراءهم" أو "مستمعيهم" الذين قد يتطابقون أو لا يتطابقون مع القراء الفعليين.

تجدر الإشارة هنا إلى ان العديد من الكتاب الذين اشرنا لهم هنا لم يأخذوا بالتمييز بين القارئ والمروى له. وباختصار، يمكن القول ان نظرية أو نقد استجابة القارئ كانت رد فعل على الشكلانية الموضوعية الذين ابعدوا العمل الأدبي عن الانطباع الذاتي للقارئ وعلاقته بالظروف الاجتماعية وعدوا دراسة الأدب دراسة موضوعية تقوم على النص الأدبي نفسه. كما انها كانت امتداداً للدراسات التي أقرت الدور المهم للقارئ أو الجمهور المتلقي في بناء العمل الأدبي

كما هو الحال في كتابات فيرجينيا وولف ولويس روزنبلات Louise Rosenblatt و وين بوث Wayne Booth، إذ أكد هؤلاء ان مؤلف العمل الأدبي يوظف إستراتيجيات معينة لينتج تأثيرات معينة في القارئ أو لتوجيه استجابة القارئ، بالإضافة إلى ان عدداً من الحركات الما بعديبنيوية كالتفكيكية، اعترضوا على موضوعية النص التي نادى بها النقد الجديد والشكلانية.

يمكن تلخيص ما جاء به آيزر فيما يخص هذه النظرية بقوله "عند دراسة العمل الأدبي يجب الأخذ بعين الاعتبار النص الفعلي والفعاليات التي تتضمنها الاستجابة لذلك النص على حد سواء إذ يقترح ان هناك قطبان لأي عمل أدبي هما القطب الفني ويقصد به النص الذي أنتجه المؤلف والقطب الجمالي الذي يشير إلى الفهم الذي ينجزه القارئ (حبيب، 724).

إن الحديث عن أصناف النقد الأدبي الأوربي الحديث لابد إن يمر بحقلي الحداثة وما بعد الحداثة، لما أثاره من ضجة نقدية. ولم يدرجا في هذه الدراسة لأنهما لا ينتميان إلى عقد معين.

تشير الحداثة إلى سمات الأدب والفنون الأخرى بعد الحرب العالمية الأولى بشكل خاص، وتتضمن خروجاً متعمداً عن الأسس التقليدية للفن والأدب الغربيين. لقد شكك الحداثيون بقيم النظام الاجتماعي الغربي وبما جاء به المفكرون الذين سبقوهم مثل نيتشه وماركس... وتوج عام 1922 ثورة الحداثة بظهور "يولسيس" لجيمس جويس و"الأرض اليباب" لاليوت وغرفة يعقوب لفرجينيا وولف.

لقد هزت كارثة الحرب كل قيم الحضارة الغربية وبينت أن نماذج أدب ما قبل الحرب لم تعد تصلح لما بعدها. يقول اليوت في نقده ليولسيس عام 1923 ان الصيغ الادبية الموروثة التي افترضت نظاماً اجتماعياً مستقراً متماسكاً لم تستطع ان تتماشى وحالتي الضياع والفوضى اللتين خلفتهما الحرب. لهذا جرب جويس وباوند واليوت صيغاً جديدة وأسلوبا جديداً يعكس هذا الضياع. ففي

الأرض اليباب، يستبدل اليوت بالصيغ النحوية القياسية للغة الشعر تفوهات متقطعة، ويستعيض عن النمط التقليدي للبنيه الشعرية المتماسكة بتخلخل مقصود للأجزاء ترتبط فيه مكونات متباعدة جداً بروابط يكتشفها القارئ او ربما يخترعها.

وعموماً فأن النتاج الروائي للحداثة قد هجر المواصفات الأساسية للسرد بتقطيع الرواية الى أجزاء غير متناسقة وخرق قواعد النحو باستخدام تيار الوعي وغيره من الأنماط الجديدة التي تبناها روائيون مثل كافكا ورتشاردن وفونكر وشعراء مثل يتس و وليامز ومسرحيين مثل اونيل وبرخت. وتماثل هذه الصيغ صيغاً فنية مثل التعبيرية والسريالية والتكعيبية وصيغاً موسيقية ترفض الاتساق والتناغم.

من السمات البارزة للحداثة ما يسمى بالفرنسية avant -garde أي الحارس المتقدم، وتعني مجموعة الفنانين والمؤلفين الذين يتعهدون على حد تعبير باوند بـ"جعله جديداً". أنهم ينطلقون لابتداع صيغ وأساليب جديدة ولتناول موضوعات قد لا تكون مقبولة اجتماعياً. وعموماً، يرى هؤلاء المجددون أنفسهم بعيدين عن النظام السائد مؤكدين استقلاليتهم عنه بهدف هز مشاعر القارئ التقليدي وتحدي معايير الحضارة البرجوازية.

إما لفظ ما بعد الحداثة فتشير عادة إلى آداب وفنون ما بعد الحرب العالمية الثانية بعد ما تفاقمت تداعيات الحرب الأولى بظهور النازية والإبادة الجماعية وحقيقة الانفجار السكاني المرة. إن ما بعد الحداثة ليس مجرد امتداد للحداثة يحمل أحيانا تجارب متطرفة لحداثة منافية للأعراف، أنها إضافة إلى ذلك مجموعة محاولات متنوعة لكسر صيغ الحداثة التي أضحت بدورها تقليدية ولرفض نخب الحداثة وفنها الرفيع، باعتماد نماذج من "حضارة الجمهور" في السينما والتلفزة وكاريكاتيرية الصحف والموسيقى الشعبية. ان كثيراً من أدباء ما بعد الحداثة مثل بكت ونابكوف وبارتس... الذين مازجوا أصنافهم الأدبية

ومستوياتهم الحضارية والأسلوبية وخلطوا الجاد بالهازل يصعب تصنيفهم في هذه المدرسة أو تلك.

ويسعى أدب اللامعقول عند بكت وغيره إلى اقتلاع أسس الصيغ المقبولة للفكر والتجريب لغرض كشف فوضى الوجود وعدميته.

إن ما بعد الحداثة في الأدب والفن تماثل ما بعد البنيوية في اللسانيات والنظرية الأدبية، إذ تسعى أقلام ما بعد البنيوية إلى اقتلاع أسس اللغة لغرض كشف زيف ما يبدو انه ذو معنى.

تحليل الخطاب

الصنف الثاني في السبعينيات تحليل الخطاب. فبينما يركز اللسانيون وفلاسفة اللغة والاسلوبيون على وحدات معينه من اللغة، الكلمة أو العبارة أو الجملة أو الصورة البلاغية... يهتم تحليل الخطاب باستخدام اللغة في خطاب يتألف من مجموعة جمل متتابعة ويصور التفاعل بين المتكلم أو الكاتب والسامع أو القارئ ضمن سياقات اجتماعية وحضارية معينة. ظهر هذا الصنف عبر دراسة غدامر في التأويلية ودراسات غيرتز و غيره من علماء الأجناس لترابط المعاني اللغوية بالصيغ الاجتماعية. لقد دخل تحليل الخطاب حيز الأدب عبر مبادرات فيلسوف افعال الكلام غرايس الذي نسج عام 1975 لفظة تضمين implicature لوصف الاتجاه اللامباشر في الخطاب، أي كيف نستطيع ان نستنبط مالا تقوله الجملة. ذلك إننا نستطيع ان نفسر جمله مثل : ***هل بإمكانك أن تمرر لي الملح*** ؟ طلباً مؤدباً على الرغم من انها سؤال نحوياً. وقال غرايس ان مستعملي اللغة يشتركون في عدد من التوقعات التضمينية كأن يكون التفوه صحيحاً واضحاً ذا صلة بالسياق.

بعد غرايس تابع المختصون كيف تترابط أجزاء الخطاب حتى ان بدت جمله متناثرة عبر وسائل متعددة منها إن المتكلم والسامع يشتركان بنسبة عالية من المعرفة والخبرة اللالغويتين، وأننا نستخدم اللغة بطريقة قصدية متجانسة مع الأعراف المقبولة لغوياً وحضارياً.

لقد بذلت جهود مكثفه منذ أواخر السبعينيات لاعتماد تحليل الخطاب في فحص الحوار في المسرحيات والروايات لتفسير كيفية إدراك المعاني غير المذكورة في الجملة.

السيمياء

الصنف الثالث السيمياء او علم العلامة. في نهاية القرن التاسع عشر اقترح الفيلسوف الأمريكي بيرس حقلاً معرفياً سماه السيمياء. وبشكل مستقل، تنبأ سوسير قبل عام 1913 بعلم جديد سماه السيمياء ايضاً. يقول سوسير: "من الممكن ان نتصور علماً يدرس دور العلامات بصفتها جزءاً من الحياة الاجتماعية... سنسميه علم العلامات وسيفحص طبيعة العلامات والقوانين التي تحكمها. لما يظهر هذا العلم، غير انه له الحق بالظهور، فمكانه مهيء مسبقاً، وما اللسانيات الا فرع من هذا العلم الواسع".

لقد صدقت الرؤيا فظهر هذا العلم لدراسة دور العلامات في خبراتنا الحياتية. ان العلامة وهي تحمل المعنى لا تقتصر على الأنظمة الظاهرة للتواصل مثل اللغة وشفره مورس واشارات المرور. إن تنوعا هائلاً من الفعاليات والنتاجات البشرية مثل حركات الجسم واليد والأعراف الاجتماعية وأنواع الملبس والمأكل والبناء... تحمل معاني مشتركة لكل إفراد حضارة معينه، لهذا يمكن وصفها بعلامات تعمل ضمن أنظمة دلالية.

ويتخذ السيميائيون من اللسانيات أي من الدراسة الحديثة للغة نموذجاً لدراسة الأنظمة السيميائية الأخرى.

لقد ميز بيرس ثلاثة أنواع للعلامة بموجب العلاقة بين العلامة وما تشير إليه: علامة ترمز بموجب الشبه بينها وبين ما تشير اليه مثل صورة الوجه أو الخارطة، وعلامة تحمل علاقة السبب أو التأثير : الدخان يشير إلى النار، وعلامة لا تحمل علاقة طبيعية مع المشار إليه لأن العلاقة تأسست عرفاً مثل إشارة ضوء المرور الاحمر الذي يشير عادة إلى التوقف أو إشارة الكلمات إلى الأشياء.

ركز سوسير على اعتباطية العلاقة بين الدال أي الكلمة أو الجملة والمدلول أي المفهوم أو المعنى، وعلى اعتماد العنصر اللغوي في تحديده لهويته على

الفرق بينه وبين العناصر المماثلة الأخرى. اللغة إذن شبكة علاقات تستند إلى التضاد كأن يستمد الصوت / س/ قيمته من تضاده مع الصوت / ز / ضمن نظام لغة معينة. فالصوتان b/ب/ و p/پ/ مثلاً يتضادان في الانكليزية مشكلين علامتين مختلفتين فيهما، ولا يتضادان في العربية وهما بذلك شكلان لعلامة واحدة فيها.

وقياساً على التمييز السوسيري بين اللغة نظاماً عاماً والأداء اللغوي احدى صور هذا النظام، يسعى السيميائيون الى تحديد النظام العام الذي تقتبس منه كل حضارة عدداً من سماته. ومثل البنيويه، فقد نشأ السيمياء في فرنسا اهتداءً بكتاب سوسير، لهذا فأن اغلب السيميائيين بنيويون.

لقد جرب شتراوس تطبيق السيمياء في حقل عم الاجناس و وضع اسس البنيوية الفرنسية في الوقت نفسه بأعتماد لسانيات سوسير في تحليل ممارسات المجتمعات البدائية، كما طبقها جاك لاكان في التحليل النفسي الفرويدي لتفسير اللاوعي بصفته بنية علامات. وطبقها رولاند بارث في تحليل مكونات الإعلانات التي تصف موضات النساء وفي تحليل الأساطير البرجوازية. وبصفته ناقداً بنيوياً، فقد وصف بارث النص الأدبي نظاماً سيميائياً من الدرجة الثانية يستخدم نظاماً سيميائياً من الدرجة الأولى أي اللغة.

نظرية أفعال الكلام

صنف السبعينيات الرابع نظرية أفعال الكلام، التي ظهرت في كتاب "كيف نفعل أشياء بالكلمات" للفيلسوف اوستن عام1962، ثم وسعها سيرل وغرايس. تقول النظرية إننا عندما نتكلم أو نكتب فأننا في الوقت نفسه ننفذ ثلاثة انواع من أفعال الكلام:

1. أننا نتفوه بجملة ما – ومجرد القول هنا فعل
2. أننا قد ننجز امراً ما بالكلام – أي أننا ننفذ فعل انجاز
3. أننا قد ننفذ فعلاً تأثيرياً

إن فعل الانجاز قد يكون استجواباً أو امراً او وعداً او مدحاً... ذلك ان جملة مثل "**سأكون في دائرتك غداً**" قد تكون إخبارا أو وعداً أو تهديداً، وقد يكون للوعد فعل تأثير عند السامع اذ قد يسره.

وتُصنّف هذه النظرية أفعال الكلام إلى مباشرة وغير مباشرة. فجملة "**صدر كتاب اوستن عام 1962**" فعل كلام مباشر لأنها جملة خبرية شكلاً وقصداً، في حين إن جملة "**أليس الصبح بقريب**" فعل كلام غير مباشر لأنها استفهامية شكلاً وخبرية قصداً.

والواقع، فأن عدداً غير قليل من رسائل الماجستير والدكتوراه في أقسام اللغة الانكليزية في الجامعات العربية تعتمد حالياً هذه النظرية في تحليل النصوص الشعرية والنثرية.

وفيما يخص النقد الأدبي، فقد استثمر بعض النقاد التفكيكيين هذه النظرية في التحليل الروائي والدرامي.

النقد الحواري

للنقد الحواري في الثمانينيات دوره الواضح، إذ تتمدج هذا الصنف حول نظرية الناقد السوفيتي ميخائيل باختن الذي نشر دراساته في العشرينيات والثلاثينيات، غير انه لم يعرف في أوربا الغربية إلا في الثمانينيات. يقول باختن إن العمل الأدبي ليس نصاً تتولد معانيه بوساطة تفاعل القوى اللغوية والحضارية، بل انه مشهد للتفاعل الحواري لأصوات وصيغ حوار متعددة. هذه الصيغ ليس لفظيه فقط بل أنها ظواهر اجتماعية، وهي بذلك تخص طبقة اجتماعيه معينه أو مجتمعاً لغوياً معيناً. إن كلام المرء لا يعكس فردية مستقلة، بل شخصية تندمج في مجرى الحوار وتتألف من لغات ترد من سياقات اجتماعيه متعددة. إن كل تفوه لغوي أو أدبي يدين بمضامينه إلى عدد من العوامل: الحالة الاجتماعية التي قيل فيها وعلاقة المتكلم بالسامع وعلاقة التفوه بما سبقه من تفوهات.

كان اهتمام باختن بالرواية، وخاصة بالطرائق التي تطغى فيها الأصوات المتعددة المكونة لنص الرواية على صوت المؤلف. ويقارن باختن في كتاب نشره بالروسية عام 1929 وترجم إلى الانكليزية عام 1984 روايات تولستوي التي تحجم أصوات إبطالها إمام صوت المؤلف السلطوي بروايات دستوفسكي التي تفوض إبطالها بالكلام بكل حرية. وفي كتاب اخر ترجم إلى الانكليزية عام 1984 أيضاً، يقترح باختن على النص الأدبي إن يستهزئ بالسلطة وان يقلب التسلسلات الاجتماعية، على غرار ما هو مسموح به في بعض الحضارات أيام مواسم الاحتفالات. ويتم ذلك بمزج أصوات من مستويات اجتماعية متباينة لكي تتمكن من الاستهزاء بالسلطة ومن الطعن بالقيم الاجتماعية بأسلوب بذيء ومن تدنيس ما هو مقدس اجتماعياً.

وخلافاً لأرسطو الذي يرى إن المكون الأساس في السرد الحبكة التي تلتقي فيها كل التعقيدات، يرى باختن إن المكون الأساس الحوار الذي يمثل

خليط الأصوات والمواقف والقيم الاجتماعية التي تبقى إلى النهاية متعارضة فيما بينها، مما يحرم العمل من الاستقرار ويبقيه مفتوح النهاية.

لقد اخذ بآراء باختن كثير من النقاد الغربيين الذين يرون ان المكون الأساس للأدب وللحضارة بشكل عام مجموعة الأصوات الاجتماعية المتصارعة وان لا منفذ تبعاً لذلك للحقيقة الواحدة الثابتة.

النقد الجندري

الصنف الثاني في الثمانينيات النقد الجندري. تعني كلمة جندر في النحو الانكليزي إن يكون الاسم مذكراً أو مؤنثاً أو محايداً. ومعلوم انه لا يتطابق دائماً تصنيف الاسم إلى مذكر ومؤنث ومحايد مع التصنيف البايولوجي إلى ذكر وأنثى في عموم اللغات. ولهذا الانحراف جذور تاريخية وحضارية يحاول النقد الجندري إن يحتويها. يتداخل النقد الجندري أحيانا مع النقد النسائي، غير انه يتميز عنه بتركيزه على دور الرجل في مجرى التاريخ الاجتماعي والفني. لقد ظهر في الثمانينيات حقل معرفي بأسم دراسات الرجال على غرار حقل دراسات النساء الذي سبقه. وحاول حقل دراسات الرجال إن يبين إن سيطرة الرجل على الحياة عبر التاريخ قد أضرت بالرجل بقدر ما أضرت بالمرأة. وتدين دراسات الجندر بالفضل إلى المؤرخ الاجتماعي ميشال فوكو الذي حلل كل الهويات الجنسية.

وفي عام 1990 أصدرت جودث بتلر كتاباً بعنوان "مشكلة الجندر" قالت فيه إن الجندر ليس هوية متأصلة بل تكويناً طارئاً. انه مجموعة ممارسات يكسبها المرء من احتكاكه بالمجتمع ويحاول إن يسنها قانوناً.

وينطلق النقد الأدبي الجندري من حقيقة ان التصنيف الجندري للشخص إلى ذكري أو أنثوي في شخصيته وسلوكه لا يعتمد بالضرورة على كونه بايولوجياً ذكراً او أنثى. انه تكوين اجتماعي حددته الظروف التاريخية. ويحلل هذا النقد المفاهيم المختلفة للجندر ودورها في الكتابة وتقييم النص الأدبي.

التاريخانية الجديدة

ظهرت التاريخانية الجديدة في أوائل الثمانينيات صيغة أدبيه تناوي الشكلانية وتلصقها بالنقد الجديد وبالتفكيكية التي تلته.

تهتم التاريخية الجديدة بالظروف التاريخية والحضارية للإنتاج الأدبي ومغزاه وتأثيره ونقده. أنها تنظر للنص الأدبي محاطاً بكل الممارسات الاجتماعية والحوار الذي يمثل حضارة مكان وزمان معينين يتفاعل فيها النص بصفته نتاجاً ومنتجاً للصفات الحضارية.

يصف مونتروز التاريخانية الجديدة بأنها اهتمام متبادل بتاريخية النص ونصية التاريخ. ويقصد إن التاريخ ليس مجرد حقائق موضوعية ثابتة، بل انه يشبه الأدب الذي يتفاعل معه في انه نص بحاجة إلى تفسير. إن أي نص يفهم حواراً قد يعرض حقيقة خارجية، لكنه يتألف أصلا من صيغ كلاميه هي تركيبات حضارية للظروف التاريخية الخاصة بالمرحلة.

هذا ويدين اغلب التاريخيين الجدد بما يلي:

1. إن الأدب لا يتجاوز المرحلة التاريخية لظروفه الاجتماعية ولا ينقد بموجب معايير تصلح لكل ألازمنه. إن النص الأدبي ليس كياناً مستقلاً لمعاني ثابتة تتواشج لتكون كلاً عضوياً يحل كل التناقضات. انه يتألف من مجموعة أصوات تعبر عن الفترة التي ولد النص فيها. وما الحل الفني للحبكة الأدبية الذي يدخل المسرة في نفس القارئ سوى خدعة تغطي الصراعات غير المحسومة للقوة والجندر والمجاميع الاجتماعية التي تولد التوتر الذي يختفي تحت المعنى السطحي للنص.
2. إن التاريخ ليس نموذجاً مستقراً متجانساً من الحقائق والحوادث التي تهيئ خليفة للنص الأدبي الذي يعكسها. إن النص جزء من سياقه وفي تفاعل متواصل مع شبكة المعتقدات والممارسات.

3. خلافاً لدعوة ماثيو ارنولد الى نقد النص "كما هو فعلاً"، يسعى القارئ إلى تطبيع النص، أي تفسير تمثيله الحضاري وألزماني والى تلئيم النص، أي جعله ملائماً لفرضياته الحضارية.

لقد تبنى هذا الصنف النقاد الانكليز بصورة خاصة في نقدهم للمسرحية والأدب الرعوي، مؤكدين دور الظروف الاجتماعية في صياغة النص وموازنين فيه بين الصوت السلطوي والصوت المعارض المهمش.

هذا وطور طلبة المرحلة الرومانسية الانكليزية في الثمانينيات مفاهيم موازية لتناص التاريخ والأدب قائلين إن النص الأدبي لا يعكس الحقيقة بل يعكس صيغاً فكرية. هؤلاء الطلبة يسمون إجراءاتهم النقدية قراءات سياسية للنص، قراءات يشددون فيها الآليات الفرويدية مثل الإخماد والتهجير والتعويض.

ظهرت التاريخانية الجديدة مدرسة في مجال التحليل العمل الأدبي كرد فعل على مدرسة النقد الجديد الذي ظهر بدوره رداً على المناهج التاريخية والسيرية (المعنية بالسيرة الذاتية) في النقد الأدبي، إذ قام النقاد الجدد بدراسة النص الأدبي وحدة قائمة بحد ذاتها من دون أي اعتبار للتاريخ الذي عدوه عدواً للأدب. رفض أتباع المدرسة التاريخانية ونظراؤهم أتباع الثقافية المادية هذا المبدأ عدوا الأدب والتاريخ جزئين من عملية تبادل دينامية. تقوم التاريخانية الجديدة على أساس فرضية أن العمل الأدبي نتاج مكان وزمان وظروف تأليفه لهذا فانهم يرفضون استقلال الأديب وعمله ويصرون على أن العمل الأدبي لا يمكن أن يُقرا ويُفهم بمعزل عن ظروف ومكان وزمان تأليفه ويؤكدون في نفس الوقت ضرورة قراءته وتفسيره في ضوء السياقات السيرية والاجتماعية والتاريخية.

ابتكر لفظ "التاريخانية الجديدة New Historicism" على يد ستيفن كرينبلات (احد اكبر رواد هذه المدرسة) في عام 1982 وذلك في مجموعة مقالات نشرها في مجلة "الصنف الأدبي_Genre" إلا انه تراجع عن هذا المصطلح حينما رأى ان هذه اللفظة قد اكتسبت معنى غير الذي أراده وانه يفضل لفظ

"الشعرية الثقافية Cultural Poetics" إلا ان هذا المصطلح بقي قيد الاستعمال ولم يأخذ احد بالمصطلح البديل واخذ يحتل مكانه مهمة منهجاً نقدياً في تحليل ودراسة الأعمال الأدبية.

يقول دونكان سالكيلد Duncan Salkeld ان التاريخانية الجديدة ظهرت في ثمانينيات القرن الماضي توجه لتضمين التاريخ في الدراسات الادبية بعد الشكلانية التي جاءت بها النقدية الجديدة والتفكيكية والبنيوية ويصفها البعض على انها مجموعة من الآراء (من المذهب المادي والماركسي والنسوي) التي تقول بضرورة تفسير العمل الأدبي في ضوء الظروف التاريخية التي تمخض عنها.

خصائص التاريخانية

1. ان أهم ما يميز التاريخانية إصرارها على ان جميع أنماط التفكير وكل الظواهر والمعتقدات وكل الأعمال الفنية والنصوص الأدبية يجب ان توضع في سياقها التاريخي. بعبارة اخرى ان النص الأدبي لا يمكن ان يجرد من سياقه التاريخي ويحلل بمعزل عنه فهذا النص حددت شكله ومحتواه تلك الظروف التاريخية التي كُتب فيها. فلا يمكننا على سبيل المثال تحليل أعمال شكسبير بالفرضيات والطرق التي نحلل فيها اعمال بلاتو إذ لا يمكن لنا إنكار حقيقة إنهما عاشا في فترتين زمنيتين مختلفتين لكل منهما ظروفها الاقتصادية والاجتماعية والسياسة التي أثرت (وبشكل كبير) في تشكيل مفاهيم الحقيقة والفن ونظام الحكم وهي بذلك تؤثر أيضاً على التأويل والمعنى الذي ننسبه لتلك الأعمال. نتيجة لهذا يتبين ان الأدب لابد ان يُقرأ ضمن السياق الواسع للثقافة التي ولد فيها بما في ذلك الخطاب السياسي والديني والاقتصادي والجمالي.
2. كذلك تتمسك التاريخانية الجديدة بالاعتقاد ان تاريخ ظاهرة ما يعمل وفق قوانين وأعراف معينة يمكن ان تستغل لتزيد من قوة

التفسير والتنبؤ وهذه الميزة واضحة في كتابات كل من هيكل وماركس.

3. اما الميزة الثالثة فتاتي من إدراك حقيقة ان المجتمعات والثقافات التي عاشت في فترات زمنية مختلفة لها قيم ومعتقدات مختلفة. اذن فكيف للمؤرخ ان يعرف "الماضي"؟ ان المؤرخ يعمل ضمن افاق عالمه، اي ضمن مجموعة من الافتراضات والمعتقدات، كيف له ان يتغلب عليها لكي يكون شخصاً متنصلاً عن عواطفه قادراً على فهم تلك الحضارة التي نأى بها الزمن عنه؟ فعلى سبيل المثال، كيف يمكن للطلبة الذين اعتنقوا فكر المدرسة النقدية الجديدة ان يقيموا عالم ملاحم هوميروس ويقدرونها حق التقدير وهم لا يعرفون حتى كيفية نطق لغتها والتي تبدو أحداثها من وجهة نظرنا ومعاييرنا الأخلاقية غريبة عجيبة؟ كيف لنا ان نتفادى تحيزنا لثقافتنا في دراسة نصوص نأى الزمن بها عنا، ناهيك عن اهتماماتنا ودوافعنا؟

يجيب عدد من المفكرين عن هذا التساؤل مثل ديلثي Dilthy وكادامير Gadamer وهيرش E. D. Hirsh الذي أراد ان يكون موضوعياً ناكراً للطبيعة التاريخية والسياقية للمعرفة والذي إقترح ان هناك مجال للتمييز بين "المعنى" الذي يشمل ما يعنيه الكاتب من خلال كلماته و"المغزى" الذي يشمل التقييم الشخصي او الذاتي للنص بحسب قيم ومعتقدات الناقد. أما كادامير فيقترح مفهوم "دمج الافق_Horizonfusion" إذ يعترف بان ما نسميه "النص" ما هو في الحقيقة إلا حصيلة منهاج في التفسير (من دون معنى أصلي) وان الماضي الذي نروم تحليله هو الذي يعطي شكلا لانطباعنا ومنظورنا الذاتي وباعترافنا وإدراكنا لهذا التصور نستطيع ان نُحدث اندماجاً متقمصاً عاطفياً بين افقنا الثقافية وافق النص الثقافية.

يقوم القائلون بهذه المدرسة النقدية أثناء عملية التحليل بوضع النص الأدبي في سياقه واسترجاع المعاني التاريخية (وهو ما يسمى بتاريخية النص historicity) غير المعلومة للنص قدر الإمكان ومن ثم دراسة العلاقة بين هذه المعاني التاريخية والثقافية للنص وموقف القارئ من اجل استثارة مخيلته الثقافية. يبدو من الواضح ان هؤلاء النقاد فسروا واستعملوا "التاريخ" بمعنى أوسع واعم فهم لم يتعاملوا مع التاريخ على انه سجل الأحداث السياسية لحقبة معينة كما حاولوا أيضاً ان يضعوا النص الأدبي داخل خطابات أخرى سادت في تلك الحقبة التاريخية. اراد هؤلاء النقاد التأكيد ان التاريخ والأدب رفيقان متلازمان. أكد وليمز وعدد آخر من النقاد على قضية الطبقات الاجتماعية بينما أكد كرينبلات على الممارسات الاجتماعية والثقافية التي تحيط بالنص. فالنص الأدبي إذن نتاج التفاعل (Negotiation) والتبادل الثقافي مع التاريخ الأمر الذي أصبح فيما بعد محط اهتمام التاريخانيين الجدد. فالمعادلة التي آمن بها هؤلاء النقاد هي ان التاريخ لا يمكن معرفته إلا من خلال التدخل اللغوي، كما ان الأدب لا يمكن ان يفهم من دون معرفة سياقه التاريخي فأصبح مفهوما "نصية التاريخ textuality of history" و "تاريخ النص history of text" أهم ما يميز هذه المدرسة النقدية. أما أهم المصطلحات التي تردد ذكرها وعم استعمالها لدى هؤلاء النقاد فهي:

1. **التداول Circulation**: يقول النقاد ان كل طبقات المجتمع تتشارك في تداول السلطة من خلال انتاج وتوزيع النصوص الثقافية والاجتماعية فالنفوذ والسلطة لا تبقى مقصورة على السياسيين أو المحامين أو رجال الأمن بل تخضع لمبدأ التداول حيث يشارك كل فرد في الحفاظ على هيكلية السلطة القائمة.
2. **التصدي للإيديولوجية المعادية Containment**: بينما اتجه الماديون الثقافيون المتأثرون بالماركسية إلى دراسة مواضع التهديم في الأدب، اتجه النقاد التاريخانيون الجدد المتأثرون بفوكو Foucault إلى

الاهتمام بدراسة إستراتيجيات التصدي للإيديولوجية الهدامة والوسائل التي تتخذها القوى ذات النفوذ للحفاظ على الوضع القائم والإبقاء عليه. يقوم التاريخانيون الجدد بمعرفة مراحل التهديم لكشف وبيان ائتلافها مع السلطة القائمة فيما بعد.

3. **السياق Context**: يرفض القائلون بهذه المدرسة المنهج القائم على أساس اعتبار النص وحدة قائمة بحد ذاتها يجب ان تدرس بعيداً عن ما يسميه النقاد الجدد "المغالطة التاريخية" بل على العكس من ذلك يؤكد هؤلاء النقاد ان النص مرتبط بشكل جوهري بسياقه الاجتماعي والتاريخي سيما عندما يحاول ذلك النص كبت السياق.
4. **التسلط Hegemony**: هي عملية تولي الثقافة ذات الغلبة والهيمنة لموقعها الطبيعي كتوظيف المؤسسات لإضفاء صفة الرسمية على السلطة وتوظيف البيروقراطية لجعل السلطة تبدو تجريدية ومثالية وغرس مثاليات الفئة المهيمنة في أذهان عامة الناس من خلال التعليم والدعاية والنشر وتحريك القوى الأمنية لإخضاع المعارضة.
5. **الايدولوجيا Ideology**: لقد اتبع هؤلاء النقاد وجهة النظر ما بعد اللاكانية Post-Lacanian وما بعد الماركسية Post-Marxist فيما يتعلق بالإيديولوجية فعدوها شيئاً مضللاً لإدراك الشخص للحقيقة وشبهوا عملية تعريف الشخص لإيديولوجيته بعملية قيام الشخص بدفع المركبة التي تقله، ذلك ان الإيديولوجية جزء من طريقة إدراك الفرد للعالم وكيفية عمله.
6. **السلطة Power**: يعرف مايكل فوكو Michael Foucault السلطة على انها ليس مجرد قوة مادية بل هي ديناميكية بشرية عامة تحدد علاقاتنا بالآخرين وتشير أيضاً إلى طرائق ممارسة الفئات المهيمنة تأثيرها على الآخرين.

7. **التناص Textuality**: طبقاً للتاريخانية الجديدة يمكن ان تدرس جميع النصوص لتاريخيتها، شانها في ذلك شان أي ظاهرة تاريخية أخرى مهما كانت ضئيلة الأهمية ظاهرياً (على سبيل المثال يمكن ان تحلل فيديوات مادونا أو فن رسم الأشياء المصغرة بالطريقة التي يحلل بها العمل الأدبي).

ان الدراسة التاريخية للأدب يمكن ان تعد تطوراً حديثاً نسبياً بعد ان اعتبرت ولفترة طويلة غير ضرورية. لقد قال نقاد مطلع القرن العشرين مثل فرنس H. H. Furness و ستول E. E. Stoll ودورن Mark Van Doren في دراستهم للنظرية الأدبية الرومانتيكية ان عبقرية شكسبير قد تجاوزت، وسمت فوق، كل المصادفات السياسية التي عاصرتها، وهذا ما طبقه ليفز F. R. Leavis على عدد آخر من الكتاب ممن سماهم "الكتاب العظام" إلا ان مجموعة أخرى من النقاد من أمثال تشارلتن H. B. Charlton وكامبل Lily B. Campbell وتيليارد E. M. W. Tillyard وهارت Alfred Hart وويلسن J. Dover Wilson أكدوا ان شكسبير هو أساساً شخص عاش في عصر النهضة لذا فان أعماله تصور تلك الخلفية التاريخية – أي معتقدات وأفكار ومواقف زمانه. كما أكد هؤلاء النقاد أهمية التمييز بين الحقيقة والأدب القصصي فعدوا التاريخ حقلاً للحقائق والوقائع الموضوعية المؤكدة للأخلاقيات الكونية. ربط بعضهم تميز شكسبير بقدرته على فهم المنظومة الفكرية العامة. لقد عامل هؤلاء النقاد الأعمال الأدبية بما فيها أعمال شكسبير على انها تعددية مكونة من خطابات اجتماعية مختلفة تشابكت وتداخلت مفرداتها لتكون ذلك النص.

تبحث التاريخانية الجديدة عن مواضع الارتباط بين التاريخ ومفردات الأدب التي تجعل السلطوية واضحة جلية وتمكن الأصوات المهمشة غير المسموعة من الظهور. وعلى الرغم من ان هذه المدرسة استعارت الكثير من عدة نظريات مثل التاريخ الثقافي والماركسية والمدرسة التحليلية – النفسية ونظريات علم اللغة

والسيمائية فان أعظم من اثر فيها مؤرخ الخطاب الفرنسي الشهير مايكل فوكو والانثروبولوجي الاجتماعي الأميركي كليفورد جيرتز.

يقول فوكو بعد دراسته لتاريخ الجنون والطب والتمثيل والعقاب والجنسانية ان المفردات (والخطابات) المكونه اجتماعياً التي عبرت عنها ورعتها المعتقدات ذات النفوذ هي التي أنشئت المعرفة التي ولدت الذاتية الغربية. ان هذه الدراسات التي كونها فوكو بمنظوره الخاص أخذ بها نقاد الأدب ذو الميول اليسارية بالتزامن مع أعمال بعض القائلين بالنظرية الأدبية الماركسية مثل ميخائيل باختن Mikhail Bakhtin وبيري ماشيري Pierre Macherey لتشكيل قاعدة معقدة للتنظير الأدبي عن الطبقات الاجتماعية والسلطة والفرد والنص. يقول فوكو أيضاً ان هذه الخطابات المستبدة والمركزية أنكرت عبر التاريخ وباستمرار أصوات اولئك المرفوضين اجتماعياً (مثل المجانين والمجرمين) بطرائق تمكن مؤرخي الخطاب ونقاد الأدب اقتفاءها إلى حد ما. ان الدراسات التاريخية – الأدبية للجنون والعنف والتشرد مثل Caro Thomas Neely "وثائق في الجنون" عام 1996 و William C. Carrol "الملك السمين والشحاذ الهزيل" عام 1996 تناولت جميعها ما تطرق إليه فوكو من مواضيع. وسنتناول الان اهم الشخصيات التي برزت في هذه المدرسة وهما ستيفن كرينبلات وميشيل فوكو.

ستيفن كرينبلات Stephen Greenblat (1943)

ساهم كرينبلات في اصدار مجلة "التمثيل Representation" حينما كان يعمل تدريسياً في جامعة كاليفورنيا، وهي المجلة التي ظهرت فيها بواكير التاريخانية الجديدة إلا ان البداية الحقيقية كانت في مقدمة كتابه "قوة الشكل في عصر النهضة الانكليزي The Power of Form in The English Renaissance" الصادر عام 1982 والذي ظهر فيه مصطلح "التاريخانية الجديدة" لأول مرة. كان هذا الكتاب رداً على كل من النقد الجديد الذي يعد النص بناء قائماً بحد ذاته والتاريخانية المبكرة التي كانت مونولوجيه حاولت ان تكشف

عن رؤية سياسية مركزية وحدوية. وطبقاً لكرينبلات، فان هذين الاسلوبين في التحليل انشغلتا بمشروع توحيد عناصر متضادة ومتفاوتة ضمن وحدة متناسقة الأجزاء سواء في النص نفسه أو في خلفيته التاريخية. بالإضافة إلى هذا، عدت التاريخانية المبكرة هذا التوحيد حقيقة تاريخية وليس حصيلة تحليل وتأويل أو ميول إيديولوجية لجماعات معينة.

على عكس الشكلانية والتاريخانية المبكرة، لم تدعِ التاريخانية الجديدة سلامة ادعاءاتها المنهجية وكانت اقل تمسكاً بمعاملة الأعمال الأدبية أشكالاً للوحدة المتناسقة بل عاملتها ميادين سلطة ونزاع ومصالح متبادلة ومواضع للتصادم مع الارثودوكس والنزعات التهديمية. و تناولت التاريخانية الجديدة أيضاً العلاقة بين الانزياح الأدبي والخلفية السياسية وبين النتاج الفني وباقي النتاجات الأخرى قائلة ان الحديث عن الثقافة يعني الحديث عن شبكة معقدة من الأعراف والممارسات والمعتقدات. يقول كرينبلات ان من ميزات هذه المدرسة انفتاحها على النظريات الحديثة اذ يعترف ان جهوده النقدية كانت قد تأثرت بفوكو والنظريات الاجتماعية والانثروبولوجية، لذلك أراد ان يضع جهوده بين الماركسية من جهة وما بعد البنيوية من جهة أخرى. وحاول أيضاً ان يتناول ما أطلقه كل من جيمسن Fredric Jameson ولويتارد Jean-Francois Loytard الما بعدبنيويين من تعميمات عن الرأسمالية اذ حاول كلاهما توضيح العلاقة بين الفن والأدب.

أراد كرينبلات ان يستبدل بالمصطلحات النقد الأدبي التقليدي في التعامل مع العلاقة بين الأدب والمجتمع مثل الالماع والرمزية والمجاز والتمثيل والتقليد والمحاكاة مصطلحات جديدة لوصف الطرائق التي تتحول فيها المادة من مجال خطابي معين إلى آخر وتصبح خاصية جمالية من خلال عملية لا أحادية الاتجاه، ذلك ان الخطاب الاجتماعي نفسه مفعم بالجمالية.

تنظـر التاريخانيـة الجديـدة إلى العمـل الفـني علـى انـه نتـاج مجموعـة مـن العمليات والتفاعل بين منتج أو منتجي ذلك العمل ممـن لـديهم ذخيرة مـن القـوانين المشتركة من جهة ومعتقدات وممارسات المجتمع مـن جهـة أخـرى. ان الهـدف العـام لهذه الحركـة هو الابتعاد عن نظريات الفـن المتسـمة بالتقليـد والمحاكـاة التقليديـة وإيجاد منهج تحليلي قادر على تحليل تداول المواد والخطابات.

يُعـد كتابـا كـرينبلات "حـوار شكسـبيرShakespeare Negotiation" 1980 و "عصـر النهضـة Renaissance" 1988 من أهم الكتب التي تبين أفكـار ورؤى هذه المدرسة النقدية. فالكتاب الأول على سبيل المثال تناول الطرائق المعقدة التي تكونـت بهـا شخصية الفـرد في القـرن السـادس عشـر في أجـواء تنافسـية بـين المعتقـدات والسـلطات والإيـديولوجيات السياسـية والدينيـة والاسـتعمارية. ان التاريخانية الجديدة غيرت صورة عصـر النهضـة بأكملها وذلك بتنقيحهـا لأدوات التحليـل التقليديـة ودعمتهـا في ذلـك النظريـات الحديثـة في دراسـة الأدب ضـمن سياقاته التاريخية. ان هذه المدرسة رفضت ان تكـون جزءاً مـن أيـة مدرسـة أخـرى بـل اعتمـدت في نهجهـا علـى عـدة مـدارس أخـرى مثـل الماركسـية والبنيويـة والتفكيكيـة ومـا بعـد البنيوية ، وكانت في الوقت نفسـه محـط اهتمـام ودراسـة النقاد من عدة اتجاهات فكرية ، وهذا ما أعطاها قيمة إضافية.

ميشيل فوكو Michel Foucault (1926 – 1984)

كـان لفوكـو الأثر الواضح في العديد من حقـول المعرفـة في القـرن العشـرين وخاصـة في مـا يسـمى بالدراسـات الثقافيـة ، كمـا كـان لـه تـأثير كـبير علـى التاريخانية الجديدة. ولد فوكو في فرنسا وكان والده طبيباً الأمر، الذي اثر فيه إلى حـد مـا إذ تنـاول فوكـو في اولى دراسـاته المؤسسـات الطبيـة – "الجنـون والحضـارة" و "ولادة الطبيـب". ان الموضـوع الـرئيس الـذي تناولـه فوكـو في اعمالـه طريقـة تعامـل الحضـارة الحديثـة مـع الانسـان مـن خـلال مؤسسـاتها المختلفـة

(المستشفيات والسجون والتربية والعلوم) وكانت النتيجة الطبيعية لهذه الدراسات دراسة فوكو للسلطة وتنفيذها وتوزيعها.

ان مقالة "من هو الكاتب؟" التي اخذ بها التاريخانيون الجدد تناولت موضوع التأليف والتي طالب فيها ان يكون تحليل النص الأدبي غير مقتصر على النص نفسه أو على الكاتب وخلفيته بل يجب ان يشمل السياقات والأعراف الثقافية التي أنتج ذلك النص تحت ظلها.

يقول فوكو ان اسم المؤلف لا يمكن ان يعامل اسماً لشخص عادي، إذ ان اسم المؤلف يتأرجح ما بين قطبي الوصف والتسمية فعلى سبيل المثال عندما نلفظ اسم أرسطو فاننا لا نسمي بذلك شخصاً معيناً فحسب بل نستحضر سلسلة أوصاف عدة مثل مؤلف التحليل النطقي ومؤسس علم الوجود. كذلك الحال عندما نقول ان شكسبير ليس مؤلف السونيتات (sonnets)، فان اسمه سوف يبدو لنا بشكل مختلف عن الصورة التي كوناها له في أذهاننا مؤلفاً للسونيتات. ان اسم المؤلف أو الكاتب ليس قسماً من أقسام الكلام كالفاعل مثلاً الذي يمكن الاستعاضة عنه بضمير، فهو اسم له دلالته. فهو إذن وسيلة تصنيف وتأسيس علاقات بين النصوص، وباختصار، فان وظيفة المؤلف وصف وتمييز لكينونة خطابات معينة وكيفية تداولها وعملها في المجتمع.

هذا وقد حدد فوكو عدداً من السمات لوصف وظيفة المؤلف:

1. ان وظيفة الكاتب أو المؤلف لا تعمل بطريقة واحدة في جميع أنواع الخطابات، فعلى سبيل المثال، كانت النصوص في الحضارة الغربية مثل القصص والملاحم والحكايات الفلكلورية تقبل من دون أي اعتبار لهوية الكاتب، بينما لو يؤخذ بالنصوص العلمية في العصور الوسطى إلا أذا اعتبر المؤلف مرجعاً موثوقاً. وفي القرنين السابع عشر والثامن عشر تم اعتماد صيغة مختلفة جذرياً تقبل فيها النصوص العلمية على أساس استحقاقها وأهليتها ضمن نظام لا يعتمد فيه الاسم أساساً

لرصانة النص العلمية. من جانب آخر، ان الخطاب الأدبي كان لا يقبل إلا إذا حمل اسم المؤلف ومكان وزمان وظروف التأليف.

2. انها لا تحمل ولا تشير إلى شخص حقيقي يتكلم ضمن نص معين. ففي الرواية التي تروى بطريقة الأنا مثلاً قد لا يشير فيها الضمير "أنا" إلى المؤلف بصورة مباشرة بل إلى شخصية ثانية. إذن فشخصية المؤلف تكون ما بين هاتين الشخصيتين.

لقد اعتنق بعض رواد هذه المدرسة مثل كرينبلات ومونتروس أفكار فوكو المتعلقة بالتجسيد والخطاب والتكوينات الخطابية المتعلقة بالجنون والجنسانية من اجل وضع النص الأدبي في سياقه التاريخي فقد عدوا الأعمال الأدبية نتاجات ثقافية ووسائل إيديولوجية وقالوا ان الأدب يتوسط الحياة أكثر مما يحاكيها فهو يحدد ويوجه عصراً ما أكثر مما يعكس ذلك العصر. من هنا يظهر ان ثمة علاقة جدلية وبلاكتية بين التاريخ والنص الأدبي علاقة نتاج ومنتج. ان التاريخانيين الجدد لا ينظرون إلى التاريخ على انه مجرد دراسة عمياء بل عملية إيديولوجية تكمل نفسها في اكتمال العمل الأدبي وهذا ما يتفق عليه قراء فوكو.

لقد انصب اهتمام التاريخانيين الجدد على المراتب العليا في المصفوفة الاجتماعية كالكنيسة والطبقة الحاكمة والطبقات ذات النفوذ معززين دراساتهم بدراسات الحقول الأخرى مثل العلوم السياسية وعلم الاجتماع والانثروبولوجيا وبصورة عامة قال هؤلاء النقاد ان جميع الفعاليات الثقافية لها تأثير مهم على التحليل التاريخي للنصوص الأدبية.

ان تحليل النص واختيار بعض المواضيع من داخله للدراسة عند التاريخانيين الجدد قد تأثر كثيراً بفوكو، فمواضيع النص مثل السلطة والتهديم والتصدي للتهديم والتلميح الثقافي – التاريخي والصلة بين اللغة والمعرفة والسلطة وأنماط الشخصية البشرية تم توظيفها جميعاً في تحليل النص.

الجابيات التاريخانية الجديدة

ان اعتناق المدرسة التاريخانية الجديدة يحمل أهمية كبيرة بلا شك وذلك لأسباب عدة. أولها ، على الرغم من ان هذه المدرسة قامت على أساس نمط التفكير البعدبينيوي فانها كتبت بشكل سهل الفهم متجنبة إلى حد كبير الاسلوب والمفردات الغامضة فهي تقدم بياناتها وتضع استنتاجاتها على أساس تجريبي يكون فيه التحليل قابلاً للتدقيق وإنعام النظر. ثانيها ، ان المواد تكون بحد ذاتها ممتعة ومميزة في مجال الدراسات الأدبية. ان هذه الدراسات تبدو مختلفة عن الدراسات السابقة التي جاءت بها بقية المدارس النقدية وتوحي بشكل مباشر لدارسي الأدب بالشعور بان حقلاً جديداً من المعرفة في طور الظهور. ثالثها ، الجانب السياسي في الكتابات التي أنتجتها هذه المدرسة يكون عادة لاذعاً وصارماً ، إلا انه في الوقت ذاته يحذو بعيداً عن المشاكل التي واجهها النقد الماركسي (غير المتحفظ) إذ تبدو اقل هجومية وجدلية وأكثر انفتاحاً في إعطاء الدليل التاريخي حقه.

يقول باري (ص179) ان ما يقوم به التاريخانيون الجدد يمكن تلخيصه في الخطوات التالية:

1. يضعون النص الأدبي جنباً إلى جنب النص غير الأدبي فيقرؤون الأول في ضوء الثاني.
2. يحاولون ان يجردوا النص الأدبي من الدراسات الأدبية السابقة ويبتعدون عنها كلياً ثم ينظرون إليه على انه نص جديد بعيد عن كل تلك الدراسات.
3. ثم يصبون اهتمامهم (داخل النص وسياقه على حد سواء) على المواضيع التي تتعلق بالسلطة وكيفية الإبقاء عليها وعلى البنى الذكورية وسرمدتها وعلى عملية الاستعمار وما يرافقها من تهيئة للأذهان.

4. يستفيدون في مسعاهم هذا من بعض جوانب البعديبنيوية خاصة فيما يتعلق بمفهوم دريدا Derrida القائل ان كل أوجه الحقيقة جسدتها النصوص، ومفهوم فوكو القائل ان البنى الاجتماعية تحددها المعتقدات الخطابية المهيمنة.

ليس الخطاب مجرد طريقة في الكلام أو الكتابة بل هو النزعة الفكرية والإيديولوجية التي تنطوي على كل أفراد المجتمع. فالخطاب لا يمكن ان يكون فردياً إذ ان هنالك دائماً تعددية في الخطابات.

يمكن صياغة تعريف مبسط للتاريخانية الجديدة على انها طريقة تعتمد قراءة النصوص الأدبية وغير الأدبية لحقبة تاريخية معينة وبشكل متساو، فهي ترفض إعطاء الامتياز للنص الأدبي وتقوم بنهج دراسي يكون فيه للنص الأدبي والنص غير الأدبي أهمية واحدة فيستنطق ويعلم كل منهما الآخر. لقد اقترح هذه الأهمية المتساوية الناقد الأميركي لويس مونتروز Louis Montrose قائلاً انها تجمع ما بين نصية التاريخ وتاريخانية النص أو كما يصفها كرينبلات الرغبة في قراءة كل نصوص الماضي مع الالتفات إلى الأهمية التي أعطيت للنصوص الأدبية في الدراسات التقليدية. إذن فمصطلح التاريخانية الجديدة منهاج لدراسة الأدب لا يعطى فيه الامتياز لما هو أدبي! يجدر التذكير هنا انه على الرغم من ان هذه المدرسة قد اعتمدت في مادتها على التاريخ فانها وسعت كثيراً في مجال الدرس الأدبي، إذ استلزمت قراءة دقيقة للنصوص غبر الأدبية وبطريقة نقدية – أدبية.

إذن فالدراسة التي جاءت بها هذه المدرسة الأدبية تضع النص الأدبي في إطار من النصوص غير الأدبية. على سبيل المثال قام كرينبلات في دراساته الأدبية بوضع مسرحيات عصر النهضة جنباً إلى جنب مع السياسات الاستعمارية المقيتة التي اتبعتها القوى الأوربية الرئيسة في تلك الحقبة الزمنية فأثار الانتباه إلى تهميش وسلب إنسانية الآخرين وذلك بابتداء دراساته بتحليل الوثائق التاريخية التي تتداخل مع موضوعات تلك المسرحيات. عد كرينبلات الوثيقة التاريخية

حكاية وقال ان الدراسة التاريخانية الجديدة النموذجية هي تلك التي تلغي وتبطل الدراسات السابقة لتلك المسرحيات والتي أعطيت الأولوية الأكاديمية، وتبدأ بحكاية قوية ومؤثرة كما فعل لويس مونتروز الذي استهل دراسته بجملة "أود ان اروي لكم حلماً ايليزابيثياً ولا اعني بذلك حلم ليلة منتصف الصيف لشكسبير بل حلم سايمون فورمان في يوم 23 شباط عام 1597. ان استهلال كهذا يستشهد دائماً بتاريخ ومكان ويحمل كل قوى الوثيقة والشاهد ويحمل أيضاً خاصية التجربة الواقعية.

ان التاريخانية الجديدة هي ليست المدرسة الوحيدة التي أولت اهتماماً بالتاريخ إلا ان ما يميز التاريخانية الجديدة هنا هو انها أعطت النص الأدبي وغير الأدبي أهمية متساوية متوازية بينما قامت بقية المدارس بإيجاد حد فاصل فتعاملت مع النص الأدبي على انه الشيء ذو الأهمية الكبرى أو الجوهرة ان صح التعبير، بينما عدت الخلفية التاريخية مجرد إطار أقل أهمية.

يذكر ان لما بعدياالبنيوية عموماً وفوكو خصوصاً الفضل الكبير في ظهور هذه المدرسة الأدبية وذلك من خلال الفرضيات الآتية:

1. تحمل كلمة تاريخ معنيين مختلفين. الأول هو أحداث الماضي والثاني هو إخبار أو سرد قصص عن إحداث الماضي. ان الفكر بعدياالبنيوي يقر ان التاريخ يُسرد دائماً وهذا ما يضع المعنى الأول موضع الشك والتساؤل، فالماضي لا يمكن ان يتوفر لنا بصورة خالصة نقية بل يصلنا دائما بصيغة "تصوير أو تمثيل".
2. ليس هناك ما يمكن تسميته التاريخ الواحد بل هناك تواريخ متضادة وغير مترابطة. أما فكرة وجود ثقافة متناغمة موحدة فما هي إلا خرافة فُرضت على التاريخ وروجت لها الطبقات الحاكمة خدمة لمصالحها.

3. لم يعد بإمكان المؤرخين الإدعاء ان دراستهم للماضي موضوعية فلا يمكننا التغلب على مواقفنا التاريخية وتجاوزها. فالماضي لا يمكن التعامل معه على انه شيء ملموس يمكن ان يعرض أمامنا كأي شيء مادي بل نقوم نحن برسمه من خلال النصوص المكتوبة والمتوفرة لدينا وبجميع أنواعها التي نؤولها وفق آرائنا التاريخية.
4. ضرورة إعادة النظر بالعلاقة بين الأدب والتاريخ، فلا يوجد تاريخ ثابت مستقر يمكن التعامل معه على انه الخلفية التي يتم في ضوئها دراسة الأدب. فالتاريخ اجمعه (أو كل التواريخ) منزاحة. ان التاريخ ما هو إلا سرد قصة عن الماضي باستخدام جميع النصوص بصفتها متداخلة ومتخلخلة. لا يمكن التعامل مع النصوص غير الأدبية التي الفها المحامون والكتاب المشهورون والمنظرون والعلماء والمؤرخون على انها تعود لأنظمة مختلفة في النظم ولا يمكن التعامل مع الأعمال الأدبية تعابير رفيعة سامية عن الروح البشرية ولكن يجب ان تعامل كبقية النصوص.

لقد جاءت التاريخانية الجديدة في اميركا ونظريتها الثقافية المادية في بريطانيا بعدد كبير من الأعمال عن أدب ومجتمع عصر النهضة والرومانتية والجنسانية والجمالية وكان لفوكو الأثر الواضح في كلتا الحركتين من خلال دراسته للخطاب (أو التكوينات الخطابية) المتجذرة في المعتقدات الاجتماعية، كما لعب دوراً مهماً في دراسة ما يتعلق بالسلطة. على الرغم من التشابه الكبير بين هاتين المدرستين فهناك ما يفرق بينهما فبينما اهتمت التاريخانية الجديدة بالاقتراب من الواقع أو الحقيقة مستفيدة من أعمال العالم الانثروبولوجي كليفورد جيرتز لتوسيع أساليب النقد الأدبي لتشمل مناقشة ودراسة النصوص الثقافية (التي لم تُعطى أي اهتمام انذاك) اتخذت الثقافية المادية مفهوماً سياسياً عن الإيديولوجية طوره لويس الثوسر Louis Althusser في كتاباته. ترفض

نظرية لويس التوسر التحليل الارثذوكسي للإيديولوجية مستعيضة عن ذلك بوضع الإيديولوجية ضمن المعتقدات المادية (السياسية والقضائية والتعليمية والدينية وغيرها) معتبرين الإيديولوجية مجموعة من الممارسات الخطابية التي، عندما تسود، تبقي الأفراد في أماكنهم مذعنين. ان كل فرد يعامل خاضعاً عن طريق مجموعة من الخطابات الإيديولوجية التي تخدم بجملتها مصالح الطبقات الحاكمة. وأكد فوكو أيضاً على كيفية عمل السلطة السياسية والاجتماعية من خلال الأنظمة الخطابية التي تحافظ من خلالها المؤسسات الاجتماعية على ديمومتها. فعلى سبيل المثال، بعض الانقسامات أو التشعبات تعرض على انها مميزة لوجود وكينونة البشر وتعمل بطرائق لها آثار مباشرة في تنظيم المجتمع. فالخطابات تعمل بطرائق تعامل فيها مفاهيم الجنون والإجرام والانحراف الجنسي وغيرها وتعرف في ضوء مفاهيم العقلانية والعدالة والممارسات الجنسية الاعتيادية. فهكذا تكوينات أو تشكيلات خطابية تحدد و تقيد بشكل كبير أشكال المعرفة وأنواع الحالة السوية وطبيعة الخضوع التي سادت في حقبات معينة في الماضي.

وفي ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي ظهرت انعطافة جديدة في التاريخانية الجديدة طغت عليها صبغتا المادية والتفكيكية. بدأت التاريخانية الجديدة بتوظيف "التصور التاريخي" لغرض استعادة المعاني المعاصرة للعمل الأدبي التي تنقش أو ترسم القالب أو الرحم الذي ولد فيه ذلك العمل لكنها موجودة في النص (غير مكتوبة) عن غير وعي أوإدراك. ان هذه المعاني هي بمثابة الإيديولوجية التي تقف خلف حدود فهم وإدراك المؤلف وبأخذ موضع داخل الإطار الإيديولوجي للمؤلف (ولكن ليس موضع المؤلف نفسه). يكتسب النقد التاريخاني الجديد القدرة على معرفة العمل بطريقة مغايرة مما هو عليه ومغايره أيضاً للطريقة التي يعرفها المؤلف وقراء ذلك العمل الأدبي الأصليين. وبوضع النص داخل إطار خطابي معقد لتلك الحقبة التاريخية التي كتب فيها وبقراءة، تشير

إلى، وتتضمن العلاقات التناصية مع الخطابات الثقافية والسياسية العامة تنأى التاريخانية الجديدة بنفسها عن النقد التاريخاني القديم في وضعه للنص وللسياق جنباً إلى جنب بشكل بسيط وغير مصقول. ان هذا الميل الجديد انتقد أيضاً لإعفائه واطماسه للموقف والدور التحليلي للناقد الذي يقرأ في الحاضر وأيضاً لفصل الأدب عن السياسة بحبسه بعيداً أو بإبقائه في زمانه لا يتكلم إلى الحاضر ان صح التعبير.

يبدو ان هؤلاء النقاد قد انتبهوا إلى خطورة وصعوبة إجراءاتهم فإحدى المشاكل التي واجهتهم على سبيل المثال تتعلق بنوع الفهم أو المعنى الذي يمكن ان يستوحى ويكون من التاريخ والأدب. ان التاريخانية الجديدة تمثل تفاعلاً متواصلاً للقوى السياسية والنصية والثقافية المعقدة التي تتداخل ما بين الماضي والحاضر. فالمشكلة الرئيسية إذن تتعلق بالتبعيد Distanciation فمن جانب ان الماضي يجب ان يكون مفهوماً واضحاً إلى أقصى حد لكي يكون للتاريخ معنى، ومن جانب آخر ان هذا الفهم والوضوح يبقى دائماً متصلاً بالظروف والأوضاع التي تتم فيها تلك التحليلات والتأويلات ولتسليط الضوء أكثر على هذه الحالة دعنا نأخذ المثال التالي:

(المثال مقتبس من مسرحية باكشيدس ابلاتس: يقوم باراسايت بصفع المتطفل الذي قرع البابا بشدة)

بستوكليرس (بصوت عال): بحق الرب، يا لوجهك التعيس البائس. وهذه الأسنان المفرقعة التي تثير الحكة!

ترجمت هذه النكتة عبر أكثر من ألفي سنة من التغير الثقافي والدلالي. ان فهم النكتة يتطلب فهم ثقافة العاب تلك اللغة. وفي هذا المثال لابد من ربط النكتة باللغة وبطريقة الضحك في الماضي. ان أي ربط _ أو أي قراءة للتاريخ _ تعتمد على قابلية ترجمة الماضي إلى الحاضر.

النقد التبيؤي

ويقصد بالتبيؤ دراسة علاقة الحيوانات والنباتات فيما بينها ومجالات تكيفها لبيئاتها. أنه يعنى بعلاقة الأدب بالظروف المادية والحياتية وما تجلبه الفعاليات البشرية من دمار لهذه الظروف.

ان اهتمام الأدب بوصف البيئة قديم قدم وصف الشاعر الاغريقي ثيوكرتس Theocritus للمراعي في القرن الثالث قبل الميلاد. وتلاه الشاعر الروماني فرجل Virgil الذي صور بساطة المراعي وهدوءها والتجانس الذي ضاع في المجتمع المدني المعقد. وحديثاً تبنى عودة الأدب إلى وصف بساطة الحياة الرعوية في اواخر القرن الثامن عشر كل من جلبرت وايت في انكلترا و وليم برترام في امريكا.

وفي أجواء توقعات بالأزمات والكوارث الطبيعية، أضحى النقد التبيؤي صنفاً مألوفاً في التسعينيات، وتأسست جمعيه باسم جمعية دراسة الأدب والبيئة، واختار الأدب هدفاً أساسا له تبصير القارئ بما قد يحدث في أية لحظة.

وخلافاً للاتجاهات الأدبية الأخرى التي كانت ترمي إلى توفير أسباب السعادة للإنسان، فأن النقد التبيؤي كان يسعى إلى ضمان استمرارية حياة الإنسان والى تأكيد حق الإنسان في ديمومة الطبيعة بكل حيواناتها ونباتاتها لصالحه. ومن هنا ظهرت ثنائية الإنسان / الطبيعة مادة أساسيه في النقد التبيؤي.

يدعو هذا النقد إلى توسيع "القراءة الخضراء" أي تحليل النص بيئياً إلى كل مجالات الأدب الشعرية والنثرية، ويتمثل ذلك في توماس هاردي ومارك توين وساره جيوت، اخذاً بنظر الاعتبار العرق والطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها المؤلف أو الشاعر، فهناك كتابات انيت كولندي التي فصلت دور المرأة في وصف الظروف الطبيعية لكل من المؤلف والمؤلفة.

بزغ سريعا في الدرس الادبي ما يعرف بالنقد التبيؤي او النقد الاخضر الذي اختص بعلاقة الادب بالبيئة شانه في هذا شأن النقد النسوي في تناوله للغة والأدب من منظور الجندر، والنقد الماركسي في تناوله لأنماط الانتاج والطبقات الاقتصادية في قراءة النصوص الادبية لذا فالنقاد التبيؤيون اهتموا باستكشاف كيفية تصوير عالم الطبيعة وتجسيده في النصوص الادبية.

وعلى الرغم من ادعاء الدراسات الادبية الاستجابة الى جميع القضايا المعاصرة فانها اهملت وبشكل واضح واحدة من ابرز هذه القضايا ألا وهي ازمة البيئة العالمية. اذا كان ما يعرفه الانسان عن العالم مقتصراً على ما يستنتجه من الاصدارات الرئيسة في المجال الأدبي فانه سوف يدرك حالاً ان العرق والطبقة الاجتماعية والجندر كانت من المواضيع الساخنة في العقود الاخيرة من القرن العشرين، لكنك لن تشك اطلاقا في ان الحياة على كوكب الارض اصبحت مهددة ايضا. واذا تصفحت عناوين الصحف في تلك الحقبة ذاتها (العقود الاخيرة من القرن العشرين) فالحديث عن تدفق ألنفط، الفضلات ألسامة وانقراض بعض انواع الكائنات ألحية والتظاهر ضد المخلفات ألنووية والامطار الحامضية ودمار الغابات ألاستوائية وحرائق ألغابات وألمجاعة وألجفاف وألفيضانات والأعاصير ومؤتمر الامم المتحدة عن البيئة والتطوير وتزايد اعداد البشر وغيرها من القضايا المعاصرة أمست تتصدر عناوين الاخبار المهمة.

وفي ظل هذا التفاوت بين قضايا العصر واهتمامات الحقل الادبي يبدو من الصعب اثبات إدعاء الدراسات الادبية أنها كانت الاستجابة للقضايا المعاصرة. وحتى وقت ليس بالبعيد ليست هناك اية علامة تدل على ان الحقل الادبي كان مدركا للازمة البيئية، فعلى سبيل المثال لم تكن هناك اية مجلة مختصة أو جمعيات مختصة او حلقات نقاشية ومؤتمرات عن الادب والبيئة. وبينما دخلت الحركات الاجتماعية كالحقوق المدنية وتحرير المرأة في الستينيات والسبعينيات ميدان الدرس الادبي فان الحركات التبيؤية للفترة نفسها لم يكن لها سوى اثر

ضئيل جداً. ومهما يكن من امر فان كل هذا يبقى محصورا في حيز المظهر، أما في الواقع فان الاصدارات تشير الى ان بعض المختصين بالأدب والثقافة كانوا يطورون نقداً تبيؤياً منذ السبعينيات، ولكن هؤلاء وعلى عكس اقرانهم في بقية المدارس النقدية لم ينظموا انفسهم في حركة او مدرسة نقدية معينة. ظهرت عدة دراسات فردية في اماكن متعددة صنفت تحت عناوين مختلفة كالدراسات الاميركية والإقليمية الفنية والريفية وعلم التبيؤ ألبشري والعلم والأدب والطبيعة في الأدب والمناظر الطبيعية في الادب وغيرها. كان احد المؤشرات على تشتت الجهود الفكرية في هذا المجال ان هؤلاء النقاد نادراً ما اقتبسوا او استشهدوا بأعمال بعضهم البعض ولم يكونوا يعرفون بعضهم وكانت نتيجة هذا ان كل واحد منهم كان يطور طريقة تبيؤية في دراسة الادب بمعزل عن غيره.

ظهور الدراسات الادبية التبيؤية

بدأ دارسو الادب اخيرا توحيد جهودهم في اواسط الثمانينيات حينما غُرس النقد التبيؤي في حقل الدراسات الادبية ثم نما واخضر في بداية التسعينيات. ظهر في ذلك الحين عدد من الكتاب والمجلات الدورية والحقول الاكاديمية التي اهتمت بالبيئة والأدب وكان هناك ايضاً عدد من المؤتمرات الادبية السنوية من اهمها مؤتمر عام 1991 الذي نظم تحت عنوان **النقد التبيؤي: اخضرار الدراسات الادبية** Ecocriticism: The greening of Literary Studies. وفي عام 1992 نظمت رابطة الادب الاميركية ندوة بعنوان: كتابات الطبيعة في أميركا: سياقات جديدة وطرائق جديدة. وفي الملتقى السنوي لرابطة الادب الغربي لسنة 1992 اسست رابطة جديدة تعنى بدراسة الادب والبيئة، انتخب سكوت سلوفيك رئيساً لها ليأخذ على عاتقه هذه المهمة في تعزيز تبادل الافكار والمعلومات التي تتناول العلاقة بين الانسان وعالم الطبيعة. ولتشجيع الكتابة عن الطبيعة وطرائق الادب التبيؤي، سميت هذه الرابطة برابطة دراسة الادب والبيئة Association for the Study of Literature and Environment (ASLE). كان عدد اعضاء

الرابطة 300 عضواً في سنتها الاولى وتضاعف هذا العدد في العام التالي. عقدت مؤتمهار الاول في كولارادو سنة 1993 وأصدرت مجلة جديدة هي **دراسات معرفية مترابطة في الادب والبيئة** Interdisciplinary Studies in Literature and Environment (ISLE) لتكون منبراً للدراسات النقدية الادبية والفنية التي تهتم بالتفكير والبحث التبيؤين والنظرية التبيؤية والتبيؤية ومفاهيم الطبيعة ومواضيع الانسان والطبيعة وغيرها.

تعريف النقد التبيؤي

يعرف النقد التبيؤي ببساطة بانه دراسة العلاقة بين الادب والبيئة المادية. ومن الاسئلة التي يطرقها هذا النقد هي: كيف تم تصوير الطبيعة في هذه ألقصيدة؟ اي دور لعب المظهر المادي في حبكة هذه ألرواية؟ هل القيم التي عبرت عنها هذه المسرحية متناغمة مع الفكر التبيؤي؟ كيف تؤثر الاستعارة التي نستعملها عن الارض في طريقة تعاملنا معها؟ كيف يمكننا ان نميز الكتابة عن الطبيعة كصنف أدبي؟ هل يمكن ان نعد المكان بوابة نقدية جديدة تضاف الى العرق والطبقة الاجتماعية والجندر؟ هل يكتب الرجل عن الطبيعة بشكل مختلف عن المرأة؟ بأي طرائق اثرت معرفة القراءة والكتابة بعلاقة الانسان مع ألطبيعة؟ كيف تغير مفهوم البرية عبر ألزمن؟ بأي طرائق تسربت ازمة البيئة الى الادب المعاصر والثقافة الشعبية وما نتيجة ذلك؟ كيف يؤثر علم الايكولوجيا (التبيؤ) في الدراسات الأدبية؟ بأي شكل انفتح هذه العلم على التحليل الأدبي؟ اي إخصاب ممكن ان يتم بين الدراسات الادبية والخطاب التبيؤي وفروع المعرفة ذات الصلة كالتاريخ والفلسفة وعلم النفس وتاريخ الفن وعلم الاخلاق؟

بالرغم من شمولية فضاء البحث وتفاوت مستويات ألتعقيد، تتشارك جميع أشكال النقد التبيؤي القاعدة الاساسية عينها القائلة ان ثقافة الانسان مرتبطة بالعالم المادي، مؤثرة فيه ومتأثرة به. يتناول النقد التبيؤي موضوع الترابط بين الطبيعة والثقافة، وتحديداً النتاجات الثقافية في اللغة والأدب. وكتوجه نقدي

يضع هذا النقد قدماً في الادب وأخرى على الارض. وكخطاب نظري يناقش العلاقة بين الانسان وغير الانسان.

هذا ويمكن تعريف النقد التبيؤي بتمييزه عن غيره من المدارس النقدية: بينما تدرس النظرية الادبية بشكل عام العلاقات بين الكتاب والنصوص والعالم ويكون التعامل مع العالم في اغلب الحالات مرادفاً للمجتمع – اي المجال الاجتماعي، فان النقد التبيؤي يوسع مفهوم "العالم" ليشمل العالم الطبيعي بأسره. ولا يزال اسم هذا الفرع الاخضر من الدرس الادبي موضوع جدل ونقاش. يعرفه جوزييف ميكير انه دراسة الموضوعات والعلاقات البيولوجية التي تظهر في الاعمال الادبية وهي محاولة لكشف الادوار التي يلعبها الادب في علم ايكولوجية الكائنات الحية. صاغ مصطلح النقد التبيؤي Ecocriticism وليم روكيرت سنة 1978 في مقالته "الادب والتبيؤ (الايكولوجيا): تجرية في النقد التبيؤي". يقصد به روكبيرت تطبيق علم التبيؤ والمفاهيم التبيؤية في دراسة الادب، وهذا التعريف يكون محدوداً اذا ما قورن بالمعنى الذي يحمله هذا النقد في يومنا هذا والذي يشمل جميع العلائق بين الادب والعالم المادي. هذا وتستعمل بعض المصطلحات الاخرى في الاشارة الى هذا التوجه ألنقدي: الشعرية التبيؤية، النقد الادبي التبيؤي، الدراسات الثقافية الخضر. وأكثر هذه المصطلحات قبولاً اليوم هو النقد التبيؤي.

وبغض النظر عن اختلاف هذه المسميات يمكن القول ان هذا التوجه النقدي يتناول بصورة عامة هدفاً مشتركاً هو ادراك اننا قد وصلنا مرحلة انهيار البيئة، مرحلة ادراك ان عواقب اعمال الانسان تدمر انظمة دعم الحياة الاساسية على كوكب الارض. والسؤال الاهم الذي يُطرح هنا هو كيف يمكننا بصفتنا دارسين للأدب ان نسهم في الحفاظ على البيئة؟ ان الاجابة عن هذا السؤال تتطلب ان نفهم اولاً ان مشاكل البيئة الحالية هي من صنع ايدينا اي اننا نواجه مشكلة عالمية اليوم ليس بسبب آلية عمل انظمة البيئة بل بسبب طرق تعاطينا مع هذه

الانظمـة. ان التعامـل مـع المشـكلة يتطلـب فهـم اثـر الانسـان ﻓﻲ الطبيعـة بشـكل واضح وفهم طرق تعاملنا مع انظمة البيئة وتوظيف هذا الفهم من اجل الاصلاح. ان مهمة المؤرخين ودارسي الادب وعلماء الانثروبولوجيا والفلاسفة ليست اجراء هذا الاصلاح بل المساعدة ﻓﻲ تحقيق الفهم.

يختص دارسو الادب ﻓﻲ دراسة قيم الادب ومعانيه وقانون الادب ووجهة النظر واللغة ومن خلال هذه الميادين يقدمون مساهمة فاعلة وأساسية الى الفكر التبيؤي.

مستقبل النقد التبيؤي

تعتبر هذه المدرسة النقدية جديرة بالاهتمام لما تقدمه من حرص ﻓﻲ توجيه اهتمام الانسان الى قضايا مهمة ينبغي عليه التفكير بها. اولى مهام هذا التوجه النقدي وأهمها هو رفع الوعي اذ لا يمكن معالجة المشاكل البيئية مالم نبدأ التفكير بها. يطمح النقاد التبيؤيون الى تغيير حرفة الادب وإعادة رسم حدود العمل الادبي شانه ﻓﻲ ذلك شان الحركة النسوية والحركات الاثينية التعددية التي غيرت الحرفة الادبية وبالتالي ساعدت ﻓﻲ تغيير العالم. واحدة من تلك الاصوات ﻓﻲ هذا المجال تمكين النقاد التبؤيين من ان يصبحوا مؤثرين ﻓﻲ إحداث تغييرات مهمة ﻓﻲ قوانين الادب والمناهج وذلك من اجل تشجيع طلبة الادب على التفكير جدياً ﻓﻲ علاقة الانسان بالطبيعة والقضية الجمالية والأثينية التي فرضتها الازمة البيئية وآلية قيام اللغة والأدب بنقل القيم مع اضمارات تبيؤية عميقة.

وبالرغم من انه ليس للنقاد التبيؤيين آلية تحليل نظرية واحدة، اذ ان اهتمامهم بالأدب البيئي يعتمد على تعددية الاراء وأنماط التحليل، فانهم وﻓﻲ الوقت ذاته يتفقون على عدد من الادعاءات منها:

1. ان الفلسفة والأديان السائدة ﻓﻲ الحضارة الغربية تفترض ان الانسان هو غاية الكون القصوى، اي ان الكون موجه نحو مصالح الانسان الذي عد اسمى من الطبيعة وحرا ﻓﻲ استغلال الموارد الطبيعية

والكائنات الحية من اجل اغراضه الخاصة. ان هذا الرأي موجود في الكتاب المقدس في وصفه رواية الخلق التي اعطى فيها الرب للإنسان السيادة والسلطان على اسماك البحر وطيور السماء وماشية الارض كلها. وهناك مفاهيم وآراء اخرى مشابهه لما هو موجود في التوراة، والتي سادت الفلسفة الرومانية والإغريقية وأخرى جسدها العلم الحديث في عصر النهضة والتنوير والثورة الصناعية – التكنولوجية في القرون القليلة الماضية. أما الحركة المضادة لهذه المفاهيم فتؤكد ان كل المحاولات لإصلاح حالات افساد الطبيعة تتعامل مع الاعراض وليس مع الاسباب الجذرية وان الامل الحقيقي الوحيد استبدال مفهوم اعتبار البيئة غاية الكون القصوى وأهمها بمفهوم الانسان غاية الكون القصوى، وكذلك الاقرار ان كل الكائنات الحية وبيئاتها ليست أقل شانا من الجنس البشري ولها اهميتها وقيمتها وحق الاقرار بحقوقها المعنوية والسياسية.

2. كذلك انتقد النقد التبيؤي بشدة الثنائيات المتضادة كالإنسان/الطبيعة أو الثقافة/الطبيعة مشيرا الى ان هذه العناصر مترابطة ومكملة لبعضها. ليس ما يعرفه الانسان عن الطبيعة صدى للشيء نفسه، لكنه يتوصل الى هذه المعرفة ويحققها عن طريق ثقافة زمان ومكان معينين وان تجسدها في احد الاعمال الادبية تلونه المشاعر البشرية والخيال البشري. من ابرز الامثلة على هذا التحول الجذري في مفهوم الطبيعة في اميركا من الرأي البيوريتاني الذي عدها شيئاً مظلماً مشؤوماً لابد من قهره والاستيلاء عليه وصقله على يد الانسان الى الرأي الذي عبر عنه ثوريو بعد نحو قرنين من الزمن والقائل ان الطبيعة وقاية للعالم. او كما قال الشاعر الانكليزي غيرارد ماتلي هوبكينز قبل حوالي عشرين عاما:

ماذا سيكون العالم حال تجرده

من الماء والطبيعة؟ اتركوهما

اتركوهما، اتركوا الماء والطبيعة

ولتحيا الاعشاب والطبيعة الان

3. ينصح معظم هؤلاء النقاد بتمديد القراءة الخضراء (اي تحليل اشارات النص الى القضايا البيئية) الى جميع الاصناف الادبية بما في ذلك القصص والشعر وكذلك كتابات العلوم الطبيعية والاجتماعية في المجال الادبي يكون المسعى انعاش حالة او تضمين كتابات الطبيعة والقصص المحلية قوانين الادب الرئيسة.
4. للنقد التبيؤي سمة جلية واضحة وهي تحليل الاختلاف في المواقف تجاه البيئة والتي تعزى الى عرق الكاتب وديانته وطبقته الاجتماعية وجندره.
5. كان هناك اهتمام متنام في الاديان الارواحية في ما يسمى بالحضارات البدائية وكذلك في الديانتين الهندوسية والبوذية وغيرهما من الاديان والحضارات التي خلت من التضاد الغربي بين الانسان والطبيعة ولم تهب الانسان السلطان على حساب غير الانسان، ففي اميركا اهتم النقاد التبيؤيون بالتقاليد الشفاهية للأميركيين الاصليين. ان الرأي المشترك بين هؤلاء هو ان ترى عالم الطبيعة شيئاً نابضاً بالحياة مقدساً يشعر كل فرد فيه بأنه ملازم ومرتبط بشكل حميم بمكان معين وحيث يعيش البشر في توافق وتبادلية مع بقية الكائنات.

النقد البعدي استيطاني

الصنف الثاني في التسعينات النقد البعدياستيطاني أي نقد المستوطنات السابقة لانكلترا وفرنسا واسبانيا وغيرها من الدول الأوربية، متمثلة ببلدان العالم الثالث في اسيا وافريقيا وجزر الكاريبي وأمريكا الجنوبية.

و وسع بعضهم هذا النقد ليشمل أدب استراليا وكندا ونيوزيلاند، التي حصلت على استقلالها قبل بلدان العالم الثالث.

النص المهم الذي أسس هذا الصنف كتاب Orientalism الاستشراق للمرحوم ادوارد سعيد. طبق سعيد صيغة التاريخانية الجديدة لميخائيل فوكو في تحليل ما سماه بالاستعمار الثقافي. لقد فرض هذا الاستعمار نفسه كما يقول سعيد لا بالقوة بل بنشر الخطاب الأوربي في هذه البلدان بشكل براق يظهره متفوقاً على الخطاب الشرقي، ويتصف بشكل عام بما يلي:

1. رفض الصيغة الأدبية للاستعمار الغربي الذي يهمش أدب المستعمرات الذي يضطر إلى الدفاع عن نفسه في سجل التاريخ الذي يكتبه الأوربيون، و رفض أسلوب تهجين لغات هذه البلدان وحضاراتها بشكل يصور تقاليدها بدائيه لا تشجع تبنيها
2. توسيع القيم الأدبية الأوربية لتشمل القيم الأدبية لهذه البلدان
3. احتضان أدباء هذه البلدان الذين يصورون بالانكليزية معاناة بلدانهم وطموحاتها.

لا بد من إعطاء لمحة موجزة عن تاريخ الاستعمار لما لها من علاقة وطيدة مع ظاهرة البعدياستيطانية ذات الطبيعة المعقدة والمتجذرة في تاريخ الاستعمار. اشتقت كلمة "استعمار Imperialism" من المفردة اللاتينية Imperium التي تحمل معاني عدة مثل ألسلطة، ألقوة، الأمر، ألسيطرة، ألهيمنة، والإمبراطورية. وعلى الرغم من ان الاستعمار يفهم دائماً إستراتيجية حيث تقوم احدى الدول ببسط سيطرتها

بالقوة خارج حدودها على بقية البلدان والشعوب فلابد من التذكير هنا ان هذه السيطرة لا تأخذ الشكل العسكري فقط بل تكون ايضاً اقتصادية وثقافية فالدولة المهيمنة غالباً ما تفرض تجارتها وأفكارها السياسية وقيمها الثقافية والحضارية ولغتها على الدولة الخاضعة لها.

ظهر الاستعمار مصطلحاً في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وكمفهوم وممارسة فهو قديم قدم الحضارة الانسانية، ونرى العديد من الامثلة عنه في مشارق الارض ومغاربها حيث حاولت العديد من الامبراطوريات كالإمبراطورية الصينية والسومرية والبابلية والمصرية والآشورية والفارسية والإغريقية التي وصلت ذروتها في عصر فتوحات الإسكندر الكبير والإمبراطوريتين الرومانية والبيزنطية بسط نفوذها خارج حدودها تحت ذريعة نقل الحضارة الى تلك البلدان التي وصفوها بالبربرية والهمجية. في العصر الحديث يمكن تحديد ثلاث فترات رئيسة للاستعمار. تمتد الفترة الاولى من عام 1492م حتى منتصف القرن الثامن عشر حينما قامت كل من اسبانيا والبرتغال وانكلترا وفرنسا وهولندا بتأسيس المستعمرات والإمبراطوريات في الأمريكتين والهند والانديز الشرقية، بينما تنحصر الفترة الثانية في ما بين منتصف القرن التاسع عشر والحرب العالمية الاولى حيث كان هناك تزاحم كبير من اجل الهيمنة الاستيطانية بين بريطانيا وفرنسا وألمانيا وايطاليا وغيرها. في نهاية القرن التاسع عشر اصبح ما يقارب خمس مساحة الارض وربع سكان العالم تحت نفوذ الإمبراطورية ألبريطانية كالهند وكندا واستراليا ونيوزلندا وجنوب افريقيا وبورما والسودان، تلتها فرنسا التي سيطرت على كل من الجزائر وغربي افريقيا وأفريقيا الاستوائية والهند الصينية. اما الفترة الاخيرة فهي فترة الحرب العالمية الثانية وما تلاها والتي شهدت الصراع بين هذه البلدان بالإضافة الى اميركا والاتحاد السوفيتي من اجل السلطة والهيمنة والتأثير، ناهيك عن القول ان هذه

المساعي الاستيطانية لا تزال موجودة حتى يومنا هذا بأشكال مختلفة وأعداء جدد.

ان محفزات الاستيطان عديدة يأتي في صدارتها العامل الاقتصادي (على الرغم من تحفظ بعض علماء الاقتصاد الليبراليين مثل جون سمث وديفيد ريكاردو الذين قالوا ان فوائد الاستيطان الاقتصادية لم تشمل الشعب بأكمله بل اقتصرت على فئة قليلة منه) اما الماركسيين فأنهم رأوا في الاستيطان امتداداً للرأسمالية قائلين ان السوق المحلية كانت مضطرة لإخضاع السوق الاجنبية لغرض تسويق انتاجها الكبير والفائض. العامل الثاني الحفاظ على الامن الداخلي. اما العامل الثالث فهو النظر الى الاستيطان على انه جزء من الصراع الطبيعي من اجل البقاء، فالأمم مثل الافراد في منافسة، فأولئك الذين يتمتعون بالقوة والإمكانية قادرين على اخضاع الامم الاخرى ويتمثل هذا في كل من ميكافيلي وهتلر وباكون وموسوليني. اما العامل الاخير الذي يؤدي الى قيام الاستيطان فيقوم على قاعدة معنوية ويعد الاستعمار وسيلة لجلب "نِعم" حضارة الدولة المهيمنة الى الدولة الخاضعة وتحريرها من "جهلها" المقيت.

ان الأدب والنقد البعدياستيطاني ظهر خلال وبعد صراع العديد من الدول في افريقيا واسيا وأميركا اللاتينية وغيرها من اجل الاستقلال من السيطرة الاستيطانية وشهد عام 1950 صدور عدد من الاعمال التي تعد من بواكير اعمال البعدياستيطانية.

طبقا لروبرت يونك يعد اصدار مجلة "القارات الثلاث Tricontinental" مرحلة التأسيس للنظرية البعدياستيطانية التي اطلقتها جمعية هافان Havan عام 1966 . استهلت هذه الجمعية جهودها لترسيخ التحالف العالمي الاول بين شعوب هذه القارات الثلاث ضد الاستعمار. كان كتاب "الاستشراق Orientalism" للمرحوم إدوارد سعيد والصادر عام 1978 بمثابة نقطة تحول وتطور في عمر هذه النظرية ثم تلاه بعد ذلك ظهور عدد اخر من الكتاب مثل هيلين تيفين Hellen

Tiffin وكيتاري سبيفاك Gayatri Spivak وكوام انثوني Kwame Anthony وبينيتا باري Benita Parry وهومي بابا Homi Bhabha وعبد الجان محمد.

ضم النقد البعدياستيطاني عدة اهداف يتصدرها اعادة دراسة تاريخ الاستيطان من زاوية البلد المستعمَر لتحديد الاثار الاقتصادية والسياسية والثقافية الاستيطانية على الشعوب المستعمَرة والقوى المستعمِرة ولتحليل عملية التحرر من الاستيطان، والاهم من ذلك المشاركة في عملية التحرير السياسي الذي يتضمن المساواة في الموارد المادية والطعن في اشكال الهيمنة وتحديد الهوية السياسية والثقافية. تعالت اصوات المناهضين للاستعمار للتأكيد على الحاجة الى التطوير او العودة الى الاعراف الادبية المحلية الطبيعية لتطهير إرثهم الثقافي من شبح الهيمنة الاستعمارية في حين نادت اصوات اخرى بتكييف المُثل الغربية من اجل تحقيق غايات الشعوب المضطهدة الثقافية والسياسية.

ان الاطار الاساسي للفكر البعدياستيطاني ازدهر بفضل النقد الماركسي للاستعمار والذي كيف السياقات المحلية على يد عدد من المفكرين ابتداء من فرانز فانون حتى كياتري سبيفاك.

يشمل الخطاب في النظرية البعدياستيطانية عدة مواضيع كالجندر والطبقية والعرقية ويتجنب النظر الى كل من الغرب و العالم الثالث جبهتين متجانستين ذاتي طبيعة موحدة ومتضادتين. ان تضاداً صارماً مثل هذا يغض النظر عن حقيقة التقسيمات الطبقية والقمع الجندري الموجودين في كل من الشعوب المستعمِرة والمستعمَرة، فالعديد من المراقبين لاحظوا ان الاستغلال يظهر في البلاد المهيمنة والبلاد الخاضعة لها عى حد سواء، كما يمكن القول ان فئة صغيرة فقط من البلاد المستعمِرة كانت مستفيدة من الاستيطان، لذلك يمكن القول ان الاستيطان ظاهرة داخلية في البلدان المستعمِرة وخارجها. لذا يتضمن الخطاب البعدياستيطاني حلقة واسعة من الحوارات وتبادل الاراء والأفكار داخل القوى الاستيطانية مخاطباً العديد من اشكال الاستيطان الداخلي، ويظهر ذلك في

دراسات الاقليات كالأمريكان ذوي الاصل الافريقي وسكان اميركا الاصليين والأمريكان اللاتينيين ودراسات المرأة. تصدت كل هذه الخطابات لتيارات الفلسفة والأدب والفكر الغربي السائد. نتيجة لذلك يمكن عد اعمال النقاد الأميركيين ذوي الاصل الافريقي وكذلك الشاعرات والروائيات الأميركيات ذوات الاصل الافريقي والمفكرين الذين يكتبون عن الاسلام وحتى المنظرين امثال فردريك جيمسون Fredric Jameson مرتبطة ارتباطاً وثيقاً وجوهرياً بالأشكال المتعددة للنقد البعدياستيطاني.

احدى هذه الدراسات التي تعتبر نقطة تحول في الدراسات البعدياستيطانية دراسة وإعادة تقييم القانون الأدبي والثقافي في المؤسسات التربوية في القوانين الغربية من خلال ما يسمى ب"التعددية الثقافية Multiculturism". ان الديمقراطية الغربية والمذهب العقلي والموضوعية واستقلال الفرد وغيرها من المفاهيم التي سادت بعد وصول جيل من النشطاء المحدثين الى ترأس الجامعات الاميركية كانت قد نادت بضرورة الوقوف بوجه القمع الحقيقي الذي يتعرض له السود والطبقة العاملة والمرأة بالإضافة الى الاستغلال الاستعماري لدول العالم الثالث. ان هذه الافكار القمعية للاستعمار كما يقول الراديكاليون المتطرفون قد جُسدت وأُنتجت في الأعراف التقليدية للأدب والفلسفة التي تُدرس للطلبة. يقول بيرمان ان رد الفعل ضد التعاليم الاوربية السائدة قد ولدت وبشكل كبير النظرية الادبية الفرنسية التي اكدت ان النص تعبير غير مباشر وتبرير للقوى الفاتحة ضمن هيكلية تُقمع فيها اصوات الاقليات والمرأة والطبقات العاملة التي حان الوقت الآن لسماعها.

يذكر بيري (ص: 191) من جانب آخر ان النقد البعدياستيطاني لم يظهر مدرسة مستقلة إلا في تسعينيات القرن العشرين، اذ يذكر ان الطبعة الاولى لكتاب سيلون (دليل القارئ للنظرية الادبية المعاصرة) والصادر سنة 1985 او

كتاب جيرمي هوثورن (المسرد الوجيز للنظرية الادبية) الصادر عام 1992 لم يتضمنا أي اشارة الى هذه المدرسة النقدية.

من النتائج المهمة لظهور هذه المدرسة النقدية تقويض الادعاءات التي جاء بها النقاد الليبراليون عن الادب ورفض الاستخفاف بالاختلاف الثقافي والاجتماعي والمكاني والشعوبي في التجربة ووجهة النظر والتأكيد على ضرورة تجنب تقييم الأدب وفق معيار فردي من المفترض ان يكون كونياً شاملاً! ادعى هؤلاء على سبيل المثال ان سياق روايات هاردي Hardy تمثل الخيمة التي بظلها يرسم ويدرس هاردي الجوانب الأساسية والكونية لحالة الانسان، لذلك لا يمكن اعتبار أعمال هاردي ذات طبيعة محددة بمكان او زمان او جنس او طبقة اجتماعية فهي بشكل عام روايات قد بنيت عليها فرضية ان هذه الطريقة في الكتابة وتصوير الواقع هي القانون الأصح لذلك فان المواقف المصورة يمكن ان ترمز الى كل الاشكال الممكنة للتفاعل البشري.

يرفض نقاد البعدياستيطانية هذه الشمولية قائلين أنه عندما تعطى هكذا اهمية لعمل معين فان المبادئ والمعايير الاوروبية البيض والعادات والممارسات تؤسس وتعزز بأيادي خفية في منزلة سامية بينما تنزل بقية الاعمال المشابهة الى منزلة ادنى وتحال لادوار جانبية هامشية (بيري، ص: 192).

ان بواكير النقد البعدياستيطاني يمكن ان تنسب الى كتاب فرانز فانون "معذبو الارض The Wretched of the Earth" الصادر في فرنسا سنة 1961 الذي تحدث عن ما يعرف ب"التصدي الثقافي Cultural Resistance" للإمبراطورية الفرنسية في افريقيا. يقول فانون ان الخطوة الاولى بالنسبة للشعوب المستعمَرة لإيصال صوتها وإيجاد هويتها هي العمل من أجل إسترداد تاريخها. قامت القوى الاوروبية المستعمِرة ولعدة قرون بتشويه ماضي الامم المستعمَرة معتبرة فترة ما قبل الاستيطان فترة جهل ونسيان او حتى فجوة تاريخية عقيمة. ان الاطفال (البيض والسود على حد سواء) كانوا يلقنون ان التاريخ والحضارة والتقدم بدأت

مع وصول الاوروبيين. اما الخطوة الثانية فهي العمل من أجل إحداث التآكل في الفكر الاستيطاني الذي شوه صورة ماضي تلك الشعوب.

ان اهم ما يقوم به هؤلاء النقاد يمكن تلخيصه بهذه النقاط:

1. رفض جميع الادعاءات المتعلقة بشمولية وكونية الادب الاوروبي وإظهار عجزه وقصوره وخاصة فيما يتعلق بعدم قدرته على التأكيد على الاختلافات الثقافية والعرقية.
2. دراسة تمثيل وتجسيد بقية الحضارات والثقافات في الادب كوسيلة لتحقيق الغاية اعلاه.
3. بيان كيفية قيام هذا الادب بالغفلة والصمت بشكل واضح جلي تجاه القضايا المتعلقة بالاستيطان والاستعمار.
4. عد الاختلاف والتنوع الثقافي من الاولويات ودراسة التعامل معه في الاعمال الادبية ذات العلاقة.
5. تأكيد "التعددية الثقافية Cultural Polyvalency" اي الحالة التي يكون فيها للفرد او الجماعة اكثر من ثقافة واحدة في ان واحد مثل ثقافة المستعمِر من خلال النظام المدرسي الاستيطاني وثقافة المستعمَر من خلال التقاليد والعادات المحلية.
6. تطوير منظور لا يقتصر فقط على الادب البعدياستيطاني ويعد حالات التهميش والتعددية والآخَرية (Otherness) مصادر طاقة وتغيير كامن.

يقول دانيال هوجيل (2012: 98) ان من الاسباب التي قادت الى ظهور النقد البعدياستيطاني لا عقلية اكاديمية فحسب بل مدرسة نقدية ادبية رئيسة هو ان دراسات البعدياستيطانية كانت الى درجة كبيرة فرعاً مشتركاً من فروع المعرفة التي اغنت مجالات الادب والإنثروبولوجيا والثقافة والفلسفة والتاريخ. كما

كانت هذه الدراسات ناقدة للأنظمة التي تمثل العالم وذلك بتقويض مواضعها وبيان انها مجرد خطابات فكرية اوجدتها الامبراطوريات العالمية. يضاف الى ذلك ان دراسات البعدياستيطانية نفسها خضعت لعمليات متواصلة من الاستبطان الذاتي لفحص افكارها وذلك لتجنب مخاطر الاستيطان الخفية من جهة ولتجنب التهميش الذي ينتج من النقد المستمر لمعايير وقواعد المعرفة القائمة.

ان النظرية البعدياستيطانية تضم مجموعة من نظريات الفلسفة وطرائق عديدة في التحليل الادبي الخاصة بالأدب المكتوب باللغة الانكليزية في البلدان التي كانت او التي ما زالت خاضعة لبلدان اخرى. تستثني دراسات البعدياستيطانية بالدرجة الاساس الادب الذي يجسد وجهات النظر الاميركية والبريطانية ويركز على الكتابات التي تصدر في البلدان المستعمَرة او التي كانت مستعمَرة سابقاً كاستراليا ونيوزلندة وأفريقيا وأميركا الجنوبية وغيرها والتي يهيمن عليها الفكر السياسي والثقافي والفلسفي الاوروبي ذو النزعة الذكورية. تناولت النظرية البعدياستيطانية ما يحدث عندما تتصارع ثقافتان تتسلح احدهما بفكر أقوى وأعظم نفوذاً من الاخرى. يسمي البعض هذا الادب ب"ادب العالم ألثالث او "الادب الكومنويلثي" (المصدر نفس ص: 15).

ظهرت بريطانيا في القرن التاسع عشر اكبر قوة استيطانية استعمارية في العالم ورافق هذا غرور البريطانيين وتبجحهم على انهم قُدر لهم ان يحكموا العالم وانهم اسمى بدنياً وحضارياً من بقية الاعراق. اثر هذا الاعتقاد كثيراً في طريقة معاملتهم للبلدان المستعمَرة اذ استغلت بريطانيا قوتها السياسية والاقتصادية في نهب خيرات تلك الشعوب واستعبادها، وغالباً ما يبررون فعلهم البشع هذا تجاه هذا الشعوب بإقحام المعتقدات الدينية الاوروبية. يرى هؤلاء الاوروبيون ان شعوب اسيا وأفريقيا والأمريكتين همج وثنيون، ولم يبالِ احد بطريقة معاملتهم، فمعظم الغربيين اعتنقوا الفكر الاستيطاني القائل ان جميع

الاعـراق عـدا البـيض تكـون اقـل شـانا واعتـبروهم اشـباه بشـر وتمـت معـاملتهم كمتوحشين و"آخَرين" مختلفين محرومين من ممارسة أية سلطة.

في مطلـع القـرن العشـرين ظهـر مـا يسـمى بعمليـة "التحـرر مـن الاسـتيطان Decolonization" حيث بدأت هيمنة انكلترا السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية بالاختفاء. ففي منتصف القرن الماضي حصلت الهند على استقلالها من الحكم الاستيطاني البريطاني، ويعتقد الكثير من الباحثين ان هذا الحدث يمثل بداية الدراسات البعدياستيطانية او "دراسـات العـالم الثالـث" (مصـطلح جـاء بـه الـديموغرافي الفرنسـي الفريـد سـوفي Alfred Sauvy). تبـع اسـتقلال الهنـد انشطارها الى ثلاث أمم (الهند وباكستان وسيريلانكا) رافقه صراع عقائدي بين الهند الكومنويلثية وباكستان ذات الاغلبية المسلمة وخلف هذا الصراع مئات الآلاف من الضـحايا، الامـر الـذي الهـب موجـة غضـب قـام بهـا عـدد كـبير مـن الكتـاب والنقـاد والعلمـاء حيـال الاوضـاع الاجتماعيـة والأخلاقيـة والسياسـية والاقتصادية التي يخلفها الاستيطان في تلك البلدان. بالإضافة الى استقلال الهند شهدت خمسينيات القرن الماضي ايضاً نهاية الوجود الفرنسي في الصين الهندية وانقسام اراء اشهر شخصيات النظرية الوجودية جين بول سارتر والبرت كاموس حول الجزائر وصدور اهم الاعمال النظرية البعدياستيطانية مثل كتاب فيدل كاسترو Fidel Castro "سوف يغفر لي التاريخ History Shall Absolve Me" وكتاب فرانز فانون :جلد اسود وأقنعة بيضاء "Black Skin, White Masks" ورواية غنوا اشيب Ghinua Achebe "تتساقط الاشياء Things Fall Apart" ثم تلتها كتب اخرى ذات اهمية كبيرة صورت الاوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية لمجاميع مختلفة. في عام 1960 اصدر الكاتب الكاريبي جورج لامنك George Lamming كتاباً تحت عنوان "ملذات المنفى Pleasures of Exile" انتقـد فيـه مسـرحية شكسـبير "العاصـفة The Tempest" مـن وجهـة نظـر البعدياستيطانية وفي عام 1961 اصدر فانون كتابه الشهير "معذبو الأرض" الذي

سلط فيه الضوء على المتضادات الثنائية كالأسود والأبيض والخير والشرير والغني والفقير..الخ. في عام 1965 صدرت النسخة الانكليزية من كتاب "المستوطِن والمستوطَن The Colonizer and The Colonized" لالبيرت ميمي Albert Memmi الذي اصبح فيما بعد الحجر الاساس للنظرية البعدياستيطانية. إلا إن ما لفت انظار الغرب للنظرية البعدياستيطانية كتاب ادوارد سعيد "الاستشراق" الصادر سنة 1978 الذي سنتحدث عنه بشيء من التفصيل لاحقاً وكذلك كتاب "الامبراطورية تجيب: نظرية وتطبيق في الادب البعدياستيطاني The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature" لبيل اشكروفت Bill Ashcroft وكاريث كريفشس Gareth Griffiths وايلين تيفين Helen Tiffin الصادر عام 1979 وبصدور هذين الكتابين كان لأصوات الثقافات الخاضعة ان تسمع في الميادين الاكاديمية والاجتماعية.

ظهر مصطلحا البعدياستيطاني (Postcolonial) والبعدياستيطانية (Postcolonialism) في بداية الامر في المجلات البحثية في منتصف الثمانينيات عناوين فرعية في بعض الكتب التي صدرت انذاك وفي مطلع وأواسط التسعينيات اصبح هذان المصطلحان راسخين في الخطاب الاكاديمي والشعبي.

هنالك رأيان في النقد البعدياستيطاني. يقول الرأي الاول ان النقد البعدياستيطاني مجموعة مناهج متنوعة ليس لها صيغة موحدة بينما يرى الرأي الثاني كادوارد سعيد وسبيفاك ان النقد البعدياستيطاني مجموعة استراتيجيات ثقافية متأصلة في التاريخ وينقسم القائلون بهذا الرأي الى فريقين منهم من يقول ان النقد البعدياستيطاني يشير الى فترة ما بعد استقلال البلدان المستعمَرة في حين يصر الفريق الثاني على ان هذا النقد يشير الى جميع سمات الثقافة والمجتمع من زمن الاستيطان حتى الوقت الحاضر.

من الواضح ان النظرية البعدياستيطاني ظهرت الى الوجود بعد ظهور الاستيطان وبداية ظهور كتابات وأفكار الشعوب المستعمَرة عن القمع وضياع هويتهم الثقافية. ولدت هذه النظرية في رحم خيبة وإحباط الشعوب المستعمَرة وصراعهم الثقافي المباشر ضد ثقافة الفاتحين وقلقهم وأملهم وأحلامهم المستقبلية وهويتهم فأصبحت كيفية استجابة المستعمَرين للتغيرات في اللغة ومناهج التعليم والاختلاف العرقي والقضايا الاقتصادية والأخلاقية والدينية والكتابة مجال اهتمام هذه النظرية.

الفرضيات

يبدو من غير الممكن الحديث عن منهج وممارسة موحدة للنقد البعدياستيطاني ذلك ان هذه المدرسة النقدية تختلف عن غيرها من بقية المدارس النقدية كالتفكيكية والانثوية بتعدد طرائق تعاملها مع الثقافات المستعمَرة وهذا يعود الى تعدد الثقافات التي سقطت تحت هيمنة الاستيطان ودُمرت او حتى تمت ازالتها من التاريخ. على الرغم من هذا يتفق جميع النقاد القائلين بهذه المدرسة النقدية على الامور التالية:

1. وجود الاستيطان الاوروبي حقيقة لا يمكن انكارها.
2. الامبراطورية البريطانية في قلب هذا الاستيطان.
3. لم تقتصر هيمنة الاستعمار على اراضي الشعوب المستعمَرة فقط بل امتدت لتشمل فكرها ايضاً.
4. الاثار الاجتماعية والاقتصادية والسياسية مازالت موجودة حتى يومنا هذا.

هذا ويمكن تصنيف نقاد البعدياستيطانية الى ثلاث مجموعات:

1. المجموعة الاولى وتضم اولئك الذين عاشوا ودرسوا في الغرب مثل فريدرك جيمسون وجورج كوجلبيركر الذين جاءوا من خلفيات ثقافية وأدبية وأكاديمية غربية.

2. المجموعة الثانية وتضم اولئك الذين نشأوا في ثقافات غير غربية و يعيشون الآن في الغرب مثل سعيد وسبيفاك الذين يقيمون ويدرسون ويكتبون في الغرب.

3. المجموعة الثالثة وتضم اولئك الذين يعيشون ويكتبون في حضارات غير غربية مثل اعجاز احمد الذي يقيم ويعمل خارج بلاد الغرب.

ومن المؤكد ان هذا التنوع نشأ عنه نقد مختلف على المستويين النظري والعملي.

ان النقد البعدياستيطاني منهجاً متعدد الالوان في تحليل النص يفترض ان الادب والثقافة والتاريخ يؤثر بعضها في بعض بطرائق واضحة كما يؤمن ايضاً بعدم امكانية تفادي التأويلات الذاتية والسياسية في الدراسات الادبية مطالباً في ذات الوقت بضرورة ربط النقد والنظرية بالمجتمع. يؤكد هؤلاء النقاد ايضاً ان الاستعمار كان وما يزال سبباً للظلم والقمع والمعاناة ويشددون ايضاً على ان الاستعمار ليس شيئاً من الماضي بل انه مستمر حتى يومنا هذا بشكل اكثر مكراً وخفاءً في القمع، ولذا يجب التصدي له. يلخص الناقد المعاصر سام ديورانت حقيقة النظرية البعدياستيطانية قائلاً "انها وكتطبيق عملي تتركز على الالتماس الى اخلاقية عالمية تستلزم احترام معاناة الانسان والثورة الجذرية ضدها" فالمعاناة والاسترقاق كما يؤكد القائلون بهذه النظرية عنصرا قمع باطلان لا اخلاقيان.

المنهج

يعتمد النقد البعدياستيطاني كما اسلفنا على طرائق متعددة في تحليل النص ويجدر التذكير هنا ان العديد من مدارس النقد الادبي مثل التفكيكية والانثوي ة والماركسية والنقد الافريقي – الاميركي والدراسات الثقافية توظف النظريات البعدياستيطانية في مناهجها النقدية. يقول النقاد ان هناك اسلوبين للنقد البعدياستيطاني هما النقد البعدياستيطاني والنظرية البعدياستيطاني. ان

المختصين في النقد البعدياستيطاني يبحثون في الطرائق التي يحمل لها النص اثار الفكر الاستيطاني ويحللون النص بإحدى طريقتين: مناهضة او مناصرة ألأهداف والسيطرة الاستيطانية. هذا وتتعدى النظرية البعدياستيطانية حدود الدراسات الادبية التقليدية وتدرس القضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية للمستعمِر والمستعمَر. قد لا يهم اي من هذين الاسلوبين يعتمده القائل بنقد البعدياستيطانية اذ ان ما يهم ما إذا كان هذا الناقد / المنظر / القائل بالنقد البعدياستيطاني جاء من بلاد مستعمَرة او مستعمِرة فما يسأله المستعمِرون يختلف عما يسأله المستعمَرون. ان الشخص الذي يعيش ويكتب في ثقافة مستعمَرة يضع ثلاثة اسئلة رئيسة هي:

1. من انا؟
2. كيف تطورت وأصبحت انا؟
3. بأي بلد (او بلدان) او اي ثقافة (او ثقافات) انا مرتبط الى الابد؟

فبإثارة السؤال الاول يربط الكاتب المستعمَر نفسه بجذوره التاريخية وفي السؤال الثاني يعترف الكاتب بالصراع او التضاد بين جذوره التاريخية والثقافة الجديدة والهيمنة التي فرضها عليه المستعمِر. اما بطرح السؤال الثالث فيواجه الكاتب حقيقة انه فرد ونتاج اجتماعي خلقته وصاغته الحضارة المهيمنة في المقام الاول. ان الاعمال التي انتجتها اقلام هؤلاء المؤلفين كانت ذاتية وسياسية وفكرية في الوقت نفسه. بالإضافة الى هذا ان كتابة النص وقراءته (وتفسيره) تكون محزنة إلا انها تنبعث عن التنور الثقافي. ومهما كان الامر فان هذا النص سوف يحمل في طياته حتماً رسالة الى المستعمِر تجسد له مساعيه الاستيطانية وتبين له كيف ان الهيمنة الغربية دمرت وقمعت فكر الشعوب المستوطنة.

اما الاسئلة التي يطرحها هؤلاء النقاد عند تحليلهم للنص فهي:

1. ماذا يحدث داخل النص عندما تتصارع ثقافتان وعندما تعتبر احداهما نفسها اسمى من الاخرى؟

2. عند وصف هاتين الثقافتين (أو اكثر من ثقافتين) الظاهرتين في ذلك النص، ماذا تبجل وماذا ترفض في كل منهما؟
3. من الذي يعد "الآخَر" (الهامشي) في النص؟
4. ما رأي العالم عن كلتا الثقافتين؟
5. ما اشكال المقاومة للهيمنة الاستيطانية؟
6. كيف تؤثر هيمنة ثقافة المستعمِر على ثقافة المستعمَر؟
7. كيف تنظر الشعوب المستوطنة الى نفسها؟ هل هناك اي تغيير في تلك النظرة في نهاية النص؟
8. ما خصائص لغات كلتا ألثقافتين وهل هما متشابهتان ام مختلفتان؟
9. هل أُستخدمت لغة المستعمِر شكلاً من اشكال الاضطهاد والقمع؟
10. بأي طرق طُمست ثقافة المستعمَر؟
11. هل هناك اي شكل من اشكال الظهور للهوية البعدياستيطانية بعد مغادرة المستوطنين؟
12. كيف وظفت مفاهيم الجندر والعرقية والطبقية الاجتماعية في العناصر الاستيطانية والبعدياستيطانية للنص؟

ان منهج المدرسة البعدياستيطانية النقدية وكأي منهج اخر في تحليل النص لا يمكن ان يعد مدرسة ذات طبيعة متجانسة في النظرية الادبية والنقد الادبي، ولكن يمكن ان تعرَّف مجموعة نظريات وطرائق تهدف الى دراسة ما يحدث للشعوب المستعمَرة عند سيطرة الاستعمار عليها. تبحث هذه المدرسة بصورة رئيسة في الادب الذي انتجه المستعمَرون في بلدانهم المستعمَرة وهدفها دراسة ما فقد في التحليل الادبي عن طريق تسليط الضوء على خيارات ومصالح المستعمَرين وعلى القوى الاستيطانية المخربة التي فرضت نفسها عليهم فهي تعطي الحق والسمو للآخر (الذي تم تهميشه) الذي عارض ووقف بوجه ثقافة وحضارة المستعمِر.

وتهدف ايضاً الى الظفر باستعادة مكانتهم التاريخية وتمكين القراء والمطلعين من تبجيل وتثمين الانواع المتعددة من الثقافات والشعوب التي تسكن الارض. اعتنق نقد البعدياستيطانية معتقدات النقد الانثوي والتحليلي النفساني والماركسية كأي مدرسة فكرية اخرى، فهؤلاء النقاد اكدوا انسانية كل فرد وحقه في نيل حريته الشخصية.

هذا وتوجه بعض الانتقادات الى هذه المدرسة، اذ يذكر بعض النقاد حقيقة ان بعض المتحدثين المؤثرين باسمها كانوا وما يزالون يتلقون تعليمهم في الغرب، لذلك لا يمكن عدهم نتاجاً للثقافات المهمشة بل نتاجاً للفكر الغربي، فكيف لهؤلاء الافراد المتأثرين بالعقلية الغربية الحديث عن الثقافات المهمشة وتمثيلها؟ بينما لاحظ عدد اخر من النقاد ان دراسات البعدياستيطانية تبقى محصورة في المجال الاكاديمي اي تبقى في الطبقات العليا من المجتمع فتكون ذات تأثير قليل او قد لا يكون لها اي تأثير اصلا في الشعوب التي تعيش ذلك الواقع. يتساءل هؤلاء النقاد عن جدوى النقاشات الاكاديمية في صناعة التغيير للشعوب المهمشة وثقافتها. فإذا كان النقد البعدياستيطاني يهدف الى مساعدة الشعوب المستعمَرة وتغيير واقعها فان ذلك لا بد ان يكون على يد اولئك الذي استعمِروا حقاً لا على يد الأكاديميين الذين يعيشون في الغرب. يجب ان يساعد نقد البعدياستيطانية اولئك الذين انتزعت منهم السلطة والكرامة وليس الاستمرار في تهميشهم من خلال الخطاب الذي لا يفهمه إلا النخبة المثقفة فربما وكما يقول هؤلاء النقاد ان البعدياستيطانية راديكالية بالكلمات فقط وليس بقوة تغيير الواقع والحياة.

ان البعدي استيطانية وكغيرها من النظريات المنضوية تحت خيمة الدراسات الثقافية تصبح أكثر وأكثر تنوعاً، متضمنة الكاريبية وأميركا اللاتينية ومناطق المحيط الهادي. وباكتشافها عدة نظريات ومناهج في تحليل النص اكدت هذه المدرسة مكانتها في النظرية الادبية.

حان الوقت الان للحديث عن بعض ابرز رواد هذه المدرسة وسنقتصر على كل من إدوارد سعيد وفرانز فانون وهومي بابا ويجب التذكير هنا الى ان هناك العديد من الشخصيات المهمة التي كان لها اثر واضح لا مجال للحديث عنهم هنا.

إدوارد سعيد (1935 – 2003)

مُنظر أدبي فلسطيني وحامل للجنسية الأمريكية. كان أستاذا جامعيا للغة الإنكليزية والأدب المقارن في جامعة كولومبيا في الولايات المتحدة الأمريكية ومن الشخصيات المؤسسة للدراسات البعدياستيطانية. ولد إدوارد سعيد في القدس في الأول من نوفمبر سنة 1935 . وكان الده يحمل الجنسية الأمريكية بالمسيحية الأرثوذكسية، أما والدته فهي أرذوكسية أيضاً من مواليد مدينة الناصرة.

إن لكتابه "الاستشراق" اثراً كبيراً في الخطاب الاستعماري، فما جاء به ادوارد سعيد يفسر الطريقة التي تم بها تأسيس مفهوم تمثيل "الآخر" عند الاوروبيين منذ القرن الثامن عشر في اقل تقدير سمة مميزة لهيمنتها الثقافية. يصف هذا الكتاب الدراسات والأعراف وعمليات البحث وأساليب التفكير التي وظفها الاوروبيون لمعرفة الشرق على مدى عدة قرون بلغت ذروتها في فترة بزوغ استعمار القرن التاسع عشر. كان جل اهتمام سعيد هنا كشف الصلة بين المعرفة والسلطة اذ انها تنظم وتهيمن على اهل الشرق خلال عملية معرفتهم.

ان الاستشراق بحسب تعريف سعيد طريقة تحديد وتعريف ما يسميه الاوروبيون "الآخَر" إلا انها وكمجموعة من فروع مختلفة كانت تدور حول اوروبا وتمس المناظرات التي تكونت حول قضايا الإختلافات بين الامم والاصول العرقية واللغوية. لذلك نرى ان الدراسات الموسعة والمفصلة عن اللغات الشرقية والتاريخ والثقافات تمت في سياقات كان فيها السمو والامتياز للحضارة الاوروبية امراً

مسلماً به لا يقبل الشك. فعلى سبيل المثال قال الفيلولوجي (اي العالم بفقه اللغة) والمؤرخ الفرنسي الشهير ايرنست رينان Ernest Renan وبكل وقاحة وغرور ان "اي شخص حتى ان كان ذا معرفة متواضعة بما يدور في الوقت الحاضر يستطيع ان يرى بكل وضوح الدونية الحقيقية للبلدان المحمدية" (1896: 85). ثم يضيف:

ان جميع اولئك الذين كانوا في الشرق او في افريقيا يصدمون بالطريقة التي يكون فيها عقل المؤمن الحقيقي ضيق الافق بشكل مهلك ومحاط بحلقة حديدية تبعد المعرفة عنه تماماً (المصدر نفسه).

يتكون كتاب "الاستشراق" من ثلاثة اجزاء رئيسية. يتحدث سعيد في الجزء الاول عن قابلية الاستشراق الواسعة وغير المنظمة قائلاً ان هذا الخطاب ظهر الى الوجود قبل ما يزيد عن قرنين واستمر حتى الوقت الحاضر. يهتم هذا الجزء بتوضيح التشابه بين عدة افكار متنوعة مثل الاستبداد الشرقي والفجور الشرقي وأنماط الانتاج الشرقي والأبهة الشرقية. اما الجزء الثاني فهو عبارة عن عرض وشرح للبنى والتراكيب الشرقية وينطلق سعيد هنا للبحث في كيفية قيام الكتاب الفيلولوجيين والمؤرخين والمبدعين في القرن التاسع عشر باعتماد نمط من المعرفة سمح لهم "نصياً" بتنظيم الشرق والسيطرة عليه. ان تنظيم الشرق خدم الادارة الاستيطانية التي استغلت هذه المعرفة لتأسيس نظام الحكم. ويدرس الجزء الثالث الاستشراق الحديث، اذ يبين كيف ان الولايات المتحدة قد صورت التراث الفرنسي والتراث البريطاني المرتبطين بالاستشراق لمصلحتها. ان هذا الكتاب عبارة عن شرح معقد للقدرة الاستيعابية للاستشراق قدرته على اعتناق نظريات اخرى مثل الفلسفة الوضعية والماركسية والداروينية من دون تغير معتقداته المركزية.

ان لفظ الاستشراق Orientalism مشتق من لفظ مستشرق Orientalist اي المهتم بدراسة الشرق Orient. وان لفظ "شرق" عينه يحمل عدة معاني بحسب المستخدم لهذه المفردة، فالأمريكان كما يقول سعيد يربطونه بالشرق الاقصى

اي الصين واليابان بصورة رئيسة بينما يربط الأوروبيون الغربيون وعلى وجه التحديد بريطانيا وفرنسا هذا اللفظ بمعاني مختلفة، فهو ليس مجاوراً لأوروبا فحسب بل يضم مستعمرات اوروبا الاعظم والأغنى والأقدم وممول حضاراتها ولغاتها ومنافسها الثقافي وواحد من اعمق صور "الآخَر" لديها.

يذهب هذا الكتاب ايضاً الى ان الاستشراق يشمل ثلاثة اغراض في الاقل مترابطة فيما بينها: المجال الاكاديمي ونمط تفكير وعادة مشتركة في التعامل مع الشرق. ان الاستشراق مجالاً اكاديمياً ظهر في نهاية القرن الثامن عشر وجمع منذ ذلك الوقت ارشيف معرفي استخدم ليعزز ويخلد الصورة الغربية للشرق. فالاستشراق فرع من فروع المعرفة حيث فُهم ويُفهم الشرق من خلاله بصورة نظامية موضوعاً تعليمياً واكتشافاً وتطبيقاً. اما تعريف الاستشراق نمطاً تفكيراً فهو مبني على التمييز العلميوجودي والمعرفة بين الشرق والغرب. ان هذا التعريف واسع ويمكن ان يستوعب مجموعة متنوعة من الكتاب مثل الكاتب المسرحي الاغريقي الكلاسيكي ايسشليس Aeschylus (455 – 524 ق.م.) والشاعر الايطالي دانتي (1265 – 1335) والروائي الفرنسي فيكتور هيجو (1802 – 1885) وعالم الاجتماع الثوري الالماني كارل ماركس (1818 – 1883). التعريف الثالث للاستشراق كعادة مشتركة يعبر عن قدرته غير المنتظمة صيغة استخدمت للسيطرة والهيمنة على الشرق. ومن هنا يتبين ان الاستشراق مرتبط بالضرورة بالاستيطان بشكل وثيق.

يُعد كتاب "الاستشراق" الاهم في تأسيس النظرية البعدياستيطانية اذ يلوم العالم الادبي لعدم دراسة الاستيطان بشكل جدي. كما طور هذا الكتاب عدة مفاهيم مركزية في النظرية البعدياستيطانية. يقول سعيد ان الاوربيين في القرن التاسع عشر حاولوا ان يبرروا فتوحاتهم عن طريق نشر معتقد ملفق مختلق يسمى الاستشراق. ومن التساؤلات المهمة التي اثارها سعيد هنا عن موقف الناقد من البعدياستيطانية هو "كيف يمكن ان تنتج معرفة محايدة وموضوعية في سياق

ممـزوج علـى نحـو خطـير وعميـق بسياسـات واعتبـارات ومواقـف واسـتراتيجيات السلطة؟ لذلك يرفض سعيد اي افتراض لوجهة النظر "المحايدة" خارج اطار الغاية من التحليل، ويرفض ايضاً فرضيات التاريخانية الغربية التي جانست تاريخ العالم من مركزية اوروبا ذات الامتياز والتألق. من هنا يبدو ان اعمال المرحوم سعيد قد اعتمدت الى حد ما على الماركسية وتحليل فوكو للخطاب السلطوي الذي اعاد سعيد تقديمه ووسعه لتوضيح وشرح وظيفة التمثيل الثقافي في تكوين وإدامة العلاقة بين دول العالم الاول والعالم الثالث. يرى سعيد ان الفاتحين الاوروبيين اعتقدوا أنهم كانوا يصفون بشكل دقيق سكان اراضيهم الجديدة في الشرق الا انهم فشلوا في ادراك حقيقة ان كل المعرفة البشرية لا يمكن ان ترى الا من خلال الإطار الذاتي للشخص السياسي والثقافي والفكري، ولهذا السبب ليست ثمة نظرية موضوعية كلياً سواء كانت ادبية ام سياسية. وفي النتيجة ان ما كان يقوله هؤلاء المستعمِرون كان تعبيراً عن رغباتهم الخفية من اجل السلطة والثروة والهيمنة وليس وصفاً لطبيعة المستعمَرين الخاضعين لهم.

فرانز فانون Frantz Fanon (1925 – 1961)

طبيب نفسانيّ وفيلسوف اجتماعي أسود، من مواليد فور دو فرانس - جزر المارتنيك، عرف بنضاله من أجل الحرية وضد التمييز والعنصرية. خدم خلال الحرب العالمية الثانية في جيش فرنسا الحرّة وحارب ضد النازيين .التحق بالمدرسة الطبية في مدينة ليون، وتخصّص في الطبّ النفسي ثم عمل طبيباً عسكرياً في الجزائر في فترة الاستيطان الفرنسي. يعد أحد أبرز من كتب عن مناهضة الآخر في القرن العشرين. ألهمت كتاباته ومواقفه كثيراً من حركات التحرر في أرجاء العالم، ولعقودٍ عديدة. آمن فرانز فانون أن مقاومة الاستيطان تتم باستعمال العنف فقط من جهة المقموع، فما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة.

كان هذا المنظر والناشط والقيادي في صراع العالم الثالث ضد القمع الاستيطاني من اقوى الاصوات ذات الفكر الثوري في القرن العشرين. ان اصله

وتجربته في كل من افريقيا وفرنسا اطلعته على قضايا وشؤون الاستيطان، كذلك كان لمعلمه ايمي سيزر Aime Cesaire القيادي فيما يسمى بحركة Negritude اثر واضح عليه.

في عام 1954 بينما كان فانون يعمل طبيباً نفسانياً في الجزائر تمرد الجزائريون ضد الحكم الفرنسي. قاد هذا الصراع العنيف من اجل استقلال الجزائر جبهة التحرير الوطنية وقد عمل فانون محرراً لصحيفة الجبهة وبقي مرتبطاً بالثورة حتى وفاته سنة 1961 إلا ان الاستقلال لم يحقق إلا بعد وفاته بعام (اي في عام 1962). جاء فانون بعدد من الاعمال عن الثورة الجزائرية والأفريقية ويعتبر كتابه "معذبو الأرض" اكثرها تأثيراً وأوسعها، إذ حلل شروط ومتطلبات قيام ثورة قوية ضد الاستيطان من وجهة نظر ماركسية تمت صياغتها بطريقة ما لتلائم الاوضاع الخاصة بالبلدان المستعمَرة. كما تناول ايضاً الصلة ما بين العرق والطبقة الاجتماعية. لقد تحدث فانون عن الاختلاف الكلي في وضع الحالة التاريخية ما بين الطبقة البرجوازية الاوروبية (الطبقة الثورية التي اسقطت الاقطاع) والبرجوازية الافريقية التي ورثت الحكم الاستيطاني وخلفته. في احد اجزاء هذا الكتاب الذي ظهر تحت عنوان "مأزق الوعي الوطني" يشير فانون الى قصور الوعي الوطني، بينما يعد هذا الوعي جزءاً متمماً في الصراع من اجل الاستقلال من الحكم الاستعماري، إلا انه اثبت عدم جدواه اذ ان فكرة الامة الموحدة تنهار في خصومة ما قبل الاستيطان بسبب ارتكازها على العرقية والقبلية. ينسب فانون فشل الوعي الوطني والوحدة الوطنية الحقيقية الى عجز الطبقة الوسطى الوطنية (كما يسميها هو). فالطبقة البرجوازية في البلدان الخاضعة للاستعمار تتولى السلطة في نهاية الحكم الاستيطاني وهي غير متطورة ولا تملك من القوة الاقتصادية والمعرفة إلا القليل، وهي ايضاً غير مهتمة بالإنتاج والاختراع والعمل اذ ان لها رؤية ضيقة فهي تساوي بين "الوطنية" و "تحويل الامتيازات غير العادلة الى ايادٍ محلية بصفتها ميراث من فترة الحكم

الاستيطاني". ينهي فانون نقاشه هذا باستنتاجين اثنين: الاول ان الفترة البرجوازية في تاريخ البلدان النامية فترة عديمة الجدوى تماماً، والثاني ان خطوة سريعة يجب ان يخطوها الشعور الوطني تجاه الواقع السياسي والاجتماعي. يقصد فانون بهذا ان الوعي الوطني يجب ان يرفد بالشعور بالحاجات الاجتماعية والسياسية ضمن اطار ونظرة انسانية.

وفي فصل اخر تحت عنوان "عن الثقافة الوطنية" يتناول فانون الروابط المهمة بين الصراع من اجل الحرية والعناصر المتنوعة للثقافة كالأدب والفن. يقول فانون ان الاستعمار يمزق الحياة الثقافية للمستعمَرين كلياً و يبذل من جهة اخرى كل جهد لجعل المستعمَر يعترف ويقر بدونية ثقافته ومن ثم يسلم بعدم واقعية امته وأخيراً بالاعتراف باضطراب شخصيته ومنقوصيتها. ان الثقافة الواقعة تحت هيمنة الاستعمار ثقافة مناضلة وفي حالة تنافس وتباري، اذ تجري عملية تدميرها بشكل منتظم فتنكمش الثقافة المحلية الى وضعية دفاعية فلا تكون هناك اي تطورات او مبادرات، وكل ما يوجد هو اخلاص وموالاة الى الجوهر الرصين للثقافة التي توصف بمقاومة المستعمِر القامع.

ان الاثار التي يخلفها الاستيطان كالفقر والمجاعة والضعف والهزل الثقافي والنفسي لها صداها على الواقع الثقافي، فنمو الوعي الوطني بين الناس وَلد بشكل تدريجي تغيرات اساسية مهمة في الاساليب والمواضيع الادبية، فالأساليب المأساوية والشعرية مهدت للرواية والقصة القصيرة والمقالات موضوعات الاحباط تجاه القوى الحاكمة والواقع المرير لأوضاع الحياة. ويمكن القول ان جمهور الادب قد تغير ايضاً فالأدباء الذين كتبوا للمستعمِر سابقاً يوجهون الان خطاباتهم لشعوبهم. يقول فانون انه عندما يصل الشعور الوطني الى مستوى معين من النضوج عندئذ يمكننا الحديث عن ادب وطني اي الادب الذي يتولى ويدرس مواضيع وطنية. ويقول "ان هذا الادب ادب معركة" لأنه يطالب جميع الشعوب للقتال من اجل وجودهم كأمم" من هنا يتضح ان الادب ليس مجرد نتيجة للصراع

الاقتصادي بل انه عامل مساعد وذو اثر كبير في تكوين وعي الامة والمناداة بهويتها وقيمها التي تكون على المحك في ذلك الصراع. وحدثت تغيرات مهمة نتيجة لذلك في الادب، فالأدب الشفاهي مثلاً كالقصص والملاحم والأغاني التي اتبعت التركيبة التقليدية اصطبغت الان وأشبعت بقصص وصراعات ونزاعات محدثة. في الجزائر ظهرت الملحمة من جديد بشكل ذي تركيز على القيم الثقافية. اما الطرائق التقليدية في سرد القصص فقد انقلبت هي ايضاً، فبدلاً من المواضيع التي اعتمدت على التلاعب بالزمن اطلق الحاكي العنان لخياله مرة ثانية رابطاً اياها بحكايات مفعمة بالنشاط ذات علاقة بالأحداث المحلية الجارية مترجما لبانوراما الظواهر السياسية والنفسية المعاصرة ومقدماً نوعاً جديداً من الانسان محرراً من اغلال الاستيطان. قاد هذا النوع من التطور الادبي في اغلب الاحيان القوى الاستيطانية في الجزائر وغيرها الى القيام بعمليات القاء قبض منظمة تستهدف ساردي القصص.

هومي بابا Homi Bhabha (1949)

يعد بابا من المنظرين والناقدين اللامعين في النظرية البعدياستيطانية. ينحدر بابا من عائلة بارسية في مدينة مومباي في الهند. حصل على تعليمه الاولي في الهند وحصل على شهادتي الماجستير والدكتوراه من جامعة اكسفورد. درَّس في العديد من الجامعات الرصينة مثل برينستون ودارتموث وشيكاغو ويعمل حاليا في جامعة هارفارد. تاثر بابا بمفاهيم ادوارد سعيد عن الآخر والاستشراق وركز في كتاباته على قضايا المستعمَر وهمومه.

تأثر بابا كذلك بأفكار البعديينيوية الغربية ودريدا ولاكان وفوكو، ومن اهم المفاهيم التي قدمها للنظرية البعدياستيطانية التنكر والتهجين والشعورية (متأثرا بعلم السيمياء والتحليل النفساني) والتكافؤ والمقولبات والغربة والأمة والآخر. ان جميع هذه المفاهيم تعكس طرائق الشعوب المستعمَرة في مقاومة المستعمِرين، كما نجح بابا ايضاً في عرض تطفل وتدخل تاريخ وثقافة

الاستيطان في تغيير فهمنا لحقيقة العلاقات البيثقافية. يقول بابا علينا ان لا ننظر الى الاستيطان على انه قمع خارجي وهيمنة وعنف فقط بل يجب ان نضيف الى هذا أنه يمثل فترة تفاعل واتصال ثقافي متنوع ومعقد.

الخاتمة

إن الحديث عن أصناف النقد الأدبي الأوربي الحديث لابد إن يمر بحقلي الحداثة وما بعد الحداثة، لما أثاراه من ضجة نقدية. ولم يدرجا في هذه الدراسة لأنهما لا ينتميان إلى عقد معين .

تشير الحداثة إلى سمات الأدب والفنون الأخرى بعد الحرب العالمية الأولى بشكل خاص، وتتضمن خروجاً متعمداً عن الأسس التقليدية للفن والأدب الغربيين. لقد شكك الحداثيون بقيم النظام الاجتماعي الغربي وبما جاء به المفكرون الذين سبقوهم مثل نيتشه وماركس ... وتوج عام 1922 ثورة الحداثة بظهور "يولسيس" لجيمس جويس و"الأرض اليباب" لاليوت وغرفة يعقوب لفرجينيا وولف.

لقد هزت كارثة الحرب كل قيم الحضارة الغربية وبينت أن نماذج أدب ما قبل الحرب لم تعد تصلح لما بعدها. يقول اليوت في نقده ليولسيس عام 1923 ان الصيغ الادبية الموروثة التي افترضت نظاماً اجتماعياً مستقراً متماسكاً لم تستطع ان تتماشى وحالتي الضياع والفوضى اللتين خلفتهما الحرب. لهذا جرب جويس وباوند واليوت صيغاً جديدة وأسلوبا جديداً يعكس هذا الضياع. ففي الأرض اليباب، يستبدل اليوت بالصيغ النحوية القياسية للغة الشعر تفوهات متقطعة، ويستعيض عن النمط التقليدي للبنيه الشعرية المتماسكة بتخلخل مقصود للأجزاء ترتبط فيه مكونات متباعدة جداً بروابط يكتشفها القارئ او ربما يخترعها.

وعموماً فأن النتاج الروائي للحداثة قد هجر المواصفات الأساسية للسرد بتقطيع الرواية الى أجزاء غير متناسقة وخرق قواعد النحو باستخدام تيار الوعي وغيره من الأنماط الجديدة التي تبناها روائيون مثل كافكا ورتشاردن وفونكر وشعراء مثل يتس و وليامز ومسرحيين مثل اونيل وبرخت. وتماثل هذه

الصيغ صيغاً فنية مثل التعبيرية والسريالية والتكعيبية وصيغاً موسيقية ترفض الاتساق والتناغم.

من السمات البارزة للحداثة ما يسمى بالفرنسية avant-garde أي الحارس المتقدم، وتعني مجموعة الفنانين والمؤلفين الذين يتعهدون على حد تعبير باوند بـ"جعله جديداً". أنهم ينطلقون لابتداع صيغ وأساليب جديدة ولتناول موضوعات قد لا تكون مقبولة اجتماعياً. وعموماً، يرى هؤلاء المجددون أنفسهم بعيدين عن النظام السائد مؤكدين استقلاليتهم عنه بهدف هز مشاعر القارئ التقليدي وتحدي معايير الحضارة البرجوازية.

إما لفظ ما بعد الحداثة فتشير عادة إلى آداب وفنون ما بعد الحرب العالمية الثانية بعد ما تفاقمت تداعيات الحرب الأولى بظهور النازية والإبادة الجماعية وحقيقة الانفجار السكاني المرة. إن ما بعد الحداثة ليس مجرد امتداد للحداثة يحمل أحيانا تجارب متطرفة لحداثة منافية للأعراف، أنها إضافة إلى ذلك مجموعة محاولات متنوعة لكسر صيغ الحداثة التي أضحت بدورها تقليدية ولرفض نخب الحداثة وفنها الرفيع، باعتماد نماذج من "حضارة الجمهور" في السينما والتلفزة وكاريكاتيرية الصحف والموسيقى الشعبية. ان كثيراً من أدباء ما بعد الحداثة مثل بكت ونابكوف وبارتس... الذين مازجوا أصنافهم الأدبية ومستوياتهم الحضارية والأسلوبية وخلطوا الجاد بالهازل يصعب تصنيفهم في هذه المدرسة أو تلك.

ويسعى أدب اللامعقول عند بكت وغيره إلى اقتلاع أسس الصيغ المقبولة للفكر والتجريب لغرض كشف فوضى الوجود وعدميته.

إن ما بعد الحداثة في الأدب والفن تماثل ما بعد البنيوية في اللسانيات والنظرية الأدبية، إذ تسعى أقلام ما بعد البنيوية إلى اقتلاع أسس اللغة لغرض كشف زيف ما يبدو انه ذو معنى.

ثبت المصطلحات

absurd	لامعقول
archetypal	بدئي
deconstruction	تفكيكية
dialogic	محادثاتية
discourse analysis	تحليل الخطاب
ecocriticism	النقد التبيؤي
feminist	أنثوي
formalism	شكلانية
gender	جندر
historicism	التاريخانية
literary criticism	نقد أدبي
literature	أدب
modernism	حداثة
phenomenological	ظاهرتي
postcolonial	البعدياستيطاني
postmodernism	مابعد الحداثة
poststructuralism	البعدبنيوية
semiotics	السيمائية
speech act theory	نظرية أفعال الكلام
stylistics	الأسلوبية

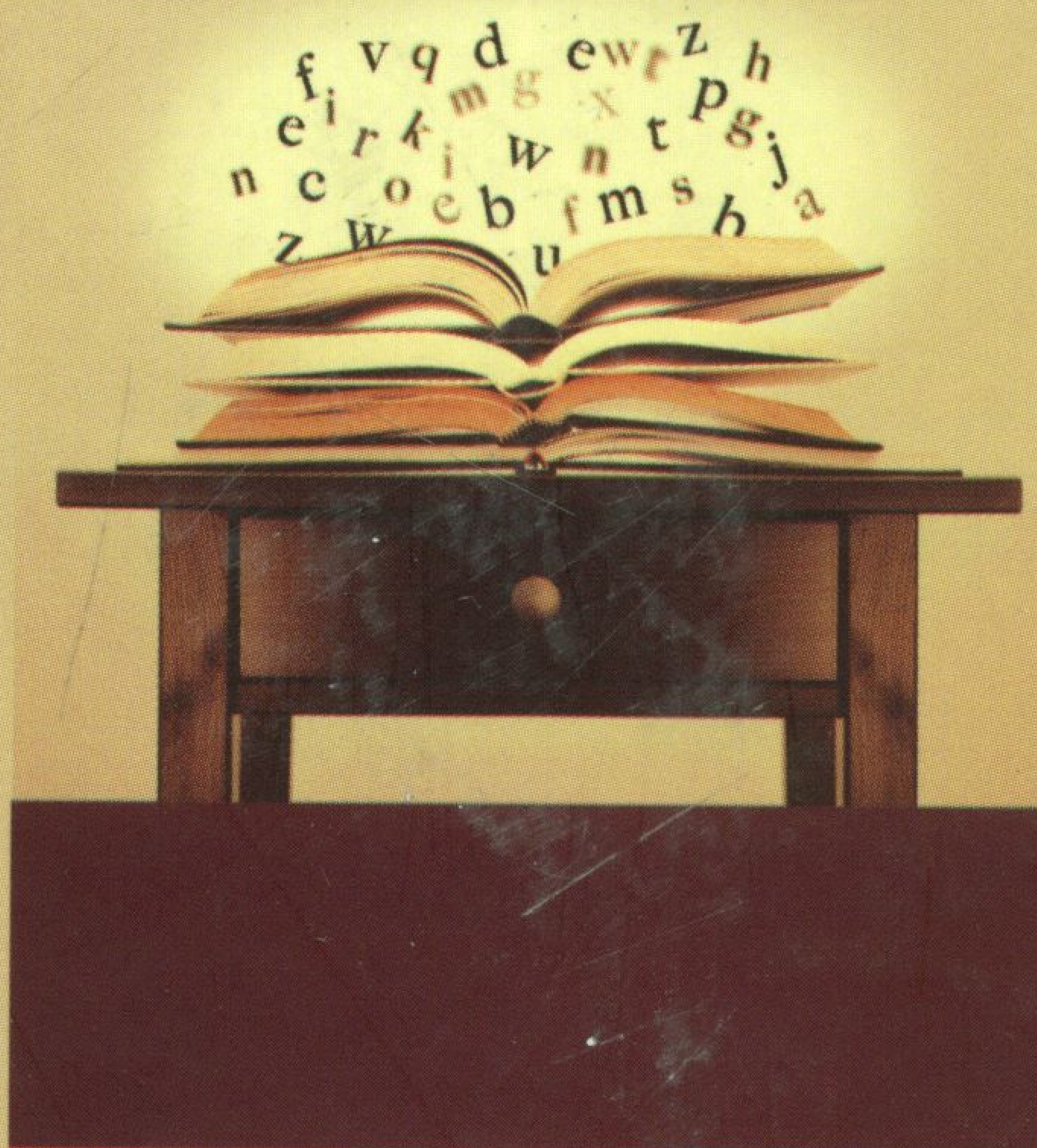
المراجع

<u>ملاحظة:</u> استمدت الدراسة الحالية معلوماتها بالدرجة الأولى من:

- Abrams, M. and G. Harpham. (2005). *A Glossary of Literary Terms.*_ Australia: Thomso Wadsworth.
- Barry, P. (2009). *Ecocriticism: Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory.* Manchester: Manchester University Press.
- ____________. *Postcolonial Criticism.* Manchester: Manchester University Press.
- ____________. *New Historicism and Cultural Materialism.* Manchester: Manchester University Press.
- Bertens, H. (2005). *Literary Theory: The Basics.* New York: Routledge.
- Birch, D. (1996). *Language, Literature, and Critical Practice*. London: Routledge.
- Chandler, D. (2004). *Semiotics: The Basics.* London: Routledge.
- Cuddon, J. A. A. (1999). *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin book
- Francis, J. (2008). *Aesthetic Confusion: The Legacy of New Criticism.* Language Arts Journal of Michigan: Vol.24:Iss.1, Article 6.
- Gillespie, T. (2010). *Doing Literary Criticism: Helping Students Engage with Challenging Texts*. Stanhouse Publishers.

- Glotfolty, C. and H. Fromm. (1996). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens and London: University of Georgia.
- Guerin, W. L., Labor, E., Morgan, L., Reesman, J. C., and Willingham, J. R. (2005). *A Handbook of Critical Approaches to Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Knewllwolf, C. and C. Norris. (2008). *The Cambridge History of Literary Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- M. A. R. Habib. (2005). *A History of Literature Criticism: From Plato to the Present*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Nolte, S. P. (2012). *One Text, Many Stories*: ***The (ir)relevance of reader-response criticism for apocryphal literature in the Septuagint.*** HTS Teologiese Studies/ Theological Studies.
- Powell, M. A. (2009). *Introducing the New Testament*. Baker Publishing Group.
- Selden, R., Widdowson, P. and Brooker, P. (2005). *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. Harlow: Pearson Education Limited.
- Tiwary, N. and N. D. R. Chandra. (2009). *New Historicism and Arundhati Roy's Works*. Journal of Literature, Culture, and Media Studies.
- Villanueva, V. C. (2006). *Historical Dictionary of Feminist Philosophy*. Oxford, Toronto, and Lanham: The Scarecrow Press.

مدارس النقد الأدبي الغربي الحديث







دار المنهجية

الدار المنهجية للنشر والتوزيع

عمان - شارع الملك حسين - مجمع الفحيص التجاري

تلفاكس: 4611169 6 962+

E-mail: info@Almanhajiah.com

ص. ب: 922762 عمان 11192 الأردن